

UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE



3 1761 04052 0165

JOHN M. KELLY LIBRARY



Donated by
**The Redemptorists of
the Toronto Province**
from the Library Collection of
Holy Redeemer College, Windsor

University of
St. Michael's College, Toronto

3-
XVII HOLY REDEEMER LIBRARY WINDSOR

BIBLIOTHECA
PROV. TORONTINAE
STUDENDATUS

UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE TORONTO
LIBRARY

BIBLIOTHECA
PROV. TORONTINAE
STUDENDATUS

FILOSOFIA

COME SCIENZA DELLO SPIRITO

I

ESTETICA

BENEDETTO CROCE

ESTETICA

COME SCIENZA DELL'ESPRESSIONE
E LINGUISTICA GENERALE

TEORIA E STORIA

QUINTA EDIZIONE RIVEDUTA

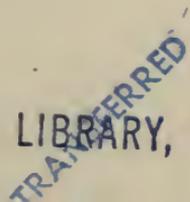


BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI

TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI

1922

HOLY REDEEMER LIBRARY, WINDSOR



PROPRIETÀ LETTERARIA



MARZO MCMXXII - 60111

ALLA MEMORIA
DEI MIEI GENITORI
PASQUALE E LUISA SIPARI
E DI MIA SORELLA MARIA



Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
Ontario Council of University Libraries

AVVERTENZA

Questo volume è composto di una parte teorica e di una parte storica, ossia di due libri indipendenti, ma che si aiutano a vicenda.

Il nucleo della parte teorica è una memoria che, col titolo: *Tesi fondamentale di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, fu letta all'Accademia Pontaniana di Napoli nelle tornate del 18 febbraio, 18 marzo e 6 maggio 1900, e venne accolta nel vol. XXX degli *Atti*. Nel rimaneggiarla, l'autore vi ha introdotto poche variazioni sostanziali, ma non poche aggiunte e svolgimenti; e ha tenuto ordine alquanto diverso per rendere l'esposizione più facile e piana. — Della parte storica, soltanto i primi cinque capitoli furono inseriti come saggio nella rivista *Flegrea* di Napoli (aprile 1901), col titolo: *Giambattista Vico primo scopritore della scienza estetica*; e ricompaiono anch'essi ampliati e riaccordati col resto.

L'autore si è esteso, specie nella parte teorica, su questioni che sono generali e laterali rispetto al tema da lui trattato. Ma ciò non sembrerà divagazione a chi rammenti che, parlando con rigore, non vi ha scienze filosofiche particolari, che stiano da sé. La Filosofia è unità; e, quando si tratta di Estetica o di

Logica o di Etica, si tratta sempre di tutta la filosofia, pur lumeggiando per convenienza didascalica un singolo lato di quell'unità inscindibile. Correlativamente, per effetto di questa intima connessione di tutte le parti della filosofia, l'incertezza e l'equivoco che regnano intorno all'attività estetica, alla fantasia rappresentatrice e produttrice, a questa primogenita tra le attività spirituali e domestico sostegno delle altre, ingenera equivoci, incertezze ed errori in tutto il restante: nella Psicologia come nella Logica, nella Istorica come nella Filosofia della pratica. Se il linguaggio è la prima manifestazione spirituale, e se la forma estetica è nient'altro che il linguaggio inteso nella sua schietta natura e in tutta la sua vera e scientifica estensione, non si può sperare di bene intendere le forme posteriori e più complesse della vita dello spirito quando la prima e più semplice rimane mal nota, mutilata, sfigurata. E da un più preciso concetto dell'attività estetica deve aspettarsi la correzione di altri concetti filosofici, e la soluzione di taluni problemi, che per altra via sembra quasi disperata. — Tale, per l'appunto, è il pensiero animatore del presente lavoro. E se il tentativo teorico qui esposto, e l'illustrazione storica con la quale è accompagnato, gioveranno ad acquistare amici a questi studi, spianando ostacoli e indicando vie da percorrere; se ciò accadrà più particolarmente in questa Italia, le cui tradizioni di scienza estetica (come a suo luogo viene dimostrato) sono assai nobili, uno dei più vivi desideri dell'autore sarà stato soddisfatto.

Napoli, dicembre 1901.

Oltre un'accurata revisione letteraria (nella quale, come in quella delle bozze, mi ha soccorso il valido aiuto del mio buon amico Fausto Nicolini), ho fatto, in questa terza edizione, alcune modificazioni di concetto (specie nei capitoli X e XII della prima parte), nel modo che l'ulteriore meditazione e l'autocritica mi consigliavano.

Ma non ho voluto introdurre correzioni e ampliamenti tali che mutassero il primitivo disegno del libro; il quale era, o voleva essere, una teoria estetica, compiuta ma breve, inquadrata in uno schizzo generale della Filosofia dello spirito.

Per tutte le dottrine filosofiche generali o laterali, e per quelle stesse di Estetica che richiedono un più particolare svolgimento delle altre parti della filosofia (per es., quella della natura lirica dell'arte), rimando, chi desideri maggiori schiarimenti e più precise determinazioni, ai volumi della *Logica* e della *Filosofia della pratica*. I quali fanno tutt'uno con questo, e insieme compongono quella *Filosofia dello spirito*, in cui a mio vedere, deve assolversi l'intero compito della Filosofia.

Certo, i tre volumi non sono stati concepiti e scritti tutti in una volta; nel qual caso avrebbero avuto ordine e disposizione in parte diversi. Quando scrissi il primo, non pensavo di dargli i due compagni, che poi gli ho dati; e perciò lo disegnai chiuso in sé stesso, nel modo che si è detto. D'altro canto, le condizioni

in cui versavano gli studj di Estetica mi persuasero ad aggiungere alla teoria una storia abbastanza ampia di questa scienza; laddove per le altre parti della Filosofia mi sono potuto restringere a rapidi sguardi storici, indicando, piú che altro, in qual modo quelle storie dovrebbero essere condotte o modificate. Infine, molte cose ora, dopo avere esposto particolarmente le varie scienze filosofiche, vedo con maggiore chiarezza e nesso migliore, o alquanto diversamente; e una certa perplessità e qualche concetto inesatto, che sono in alcuni punti dell'*Estetica* (specie dove si tocca di questioni non propriamente estetiche), non avrebbero ormai piú luogo. Per tutte queste ragioni, i tre volumi, pur nella sostanziale unità del pensiero che li anima e del fine che si propongono, hanno ciascuno fisionomia propria, serbano tracce dei momenti diversi di vita nei quali sono stati scritti, e si dispongono e debbono essere considerati in ordine progressivo secondo le date di pubblicazione.

Per quel che riguarda i problemi, per cosí dire, minori, di Estetica, e le obiezioni che sono state mosse o possono muoversi alla dottrina, ne ho trattato e ne vado trattando in saggi speciali. Dei quali darò tra breve una prima raccolta, che formerà come un'appendice dilucidativa e polemica al presente volume.

Novembre 1907.

La copiosa tiratura fatta della quarta edizione (1912) di questo libro mi ha reso possibile indugiarne per un decennio la ristampa. In questa quinta, come già nella quarta, non ho introdotto cangiamenti sostanziali, ma solo lievi schiarimenti e parecchi ritocchi a rendere più schietto e limpido il dettato. E, confermando le avvertenze premesse alla terza edizione, disopra riferite, aggiungerò che, per quel che concerne il pensiero filosofico in genere, rimando ora altresì al quarto volume della *Filosofia dello spirito*, che è la *Teoria e storia della storiografia*; e, per quel che concerne più strettamente l'Estetica, oltreché ai *Problemi di Estetica* (1911), ai *Nuovi saggi di Estetica*, raccolti in volume l'anno passato, che contengono la forma ultima e più matura del mio pensiero sull'argomento, e rischiarano o rettificano i punti che nel presente libro rimangono ancora incerti o non sviluppati o errati. I *Nuovi saggi* non cancellano e annullano questa prima trattazione, ché anzi la presuppongono; ma la commentano, la riordinano in alcuni punti, e la compiono.

Il nerbo di questa prima trattazione consisteva nella critica, da una parte, dell'Estetica fisiologica, psicologica e naturalistica in tutte le sue forme, e dall'altra, dell'Estetica metafisica, con la conseguente distruzione dei falsi concetti da esse foggiate o avvalorati nella teoria e nella critica dell'arte, contro i quali faceva trionfare il semplice concetto che l'arte è espressione, espressione, beninteso, non già immediata e pratica, ma teoretica,

ossia intuizione. Intorno a questo concetto chiaramente stabilito, e che non ho avuto mai ragione alcuna di abbandonare perché mi si è dimostrato saldo e duttile, non cessai d'allora in poi di lavorare col determinarlo in modo più esatto; e i due principali sviluppi che ne ho dati sono: 1° la dimostrazione del carattere lirico dell'intuizione pura (1908); e 2° la dimostrazione del suo carattere universale o cosmico (1918). Si potrebbe dire che l'uno si volge contro ogni sorta di falsa arte, imitazionistica o realistica, e l'altro contro la non meno falsa arte di sfrenata effusione passionale o « romantica » che si dica. Dell'una e dell'altra dottrina gl'inizi o i germi erano, certamente, nella prima trattazione, ma qui non più che come germi e inizi.

Anche della parte storica si troverà una rettificazione nel volume dei *Nuovi saggi*, dominata dal pensiero, che in me si fece sempre più chiaro, che la storia della filosofia (e dell'Estetica in quanto filosofia) non è trattabile come storia di un problema unico sopra cui gli uomini si siano affaticati e si affatichino nei secoli, ma di una molteplicità di problemi particolari e sempre nuovi, e via via risolti e sempre prolifici di nuovi e diversi. Della qual cosa un'inquiete ma oscura coscienza ebbi nel terminare di scrivere la prima storia, condotta sullo schema consuetudinario che ancor oggi prevale nella storiografia della filosofia; e da quella insoddisfazione fui mosso ad aggiungere il lungo capitolo (XIX) sulla « storia delle dottrine particolari », senza riuscire per altro a togliere una certa aberrazione prospettica, che, come ho detto, ho cercato altrove di

rettificare. Del resto, il fine di quella parte storica non era tanto storico quanto polemico, e di una polemica che assai volentieri si coloriva di satira: Antonio Labriola, quando la lesse, me la definì scherzevolmente, ma pure non senza qualche verità, un « camposanto ». Ora renderei, e anzi ho già reso col fatto, migliore giustizia ai pensatori precedenti, verso i quali è cresciuta la mia simpatia; e darei maggiore risalto alle esigenze legittime che operano talvolta in fondo anche ai più pedanteschi arbitri e alle più curiose stravaganze dei vecchi estetici, specie tedeschi. Sono stati di moda, negli ultimi anni, il dispregio e l'irrisione verso l'abito scientifico tedesco; e sebbene io, componendo la mia critica e la mia satira vent'anni or sono, quando era di moda invece l'umile genuflessione, possa ora affermarmi libero di « servo encomio » e di « codardo oltraggio », mi preme dire ancora una volta: che spetta all'opera degli studiosi tedeschi, così nel campo dell'Estetica come in tanti altri campi, il merito d'aver voltato e rivoltato il terreno e provato d'inserirvi i più vari semi e condurvi le più varie culture, con tenacia eroica se anche talvolta di eroica pedanteria, e che anche colui il quale crede ora di esser giunto a quelle conclusioni di verità a cui essi non giunsero, deve onestamente riconoscere il grande stimolo e aiuto che da essi ha ricevuto e riceve. L'abito mentale di altri popoli si mantiene più facilmente nel cerchio del buon senso, e perciò risplende di chiarezza, ma anche facilmente si appaga del superficiale e tradizionale e convenzionale; onde, per il buon incremento degli studi, è da augurare che non venga meno il diverso modo tenuto dai ricercatori tedeschi,

che integra quelli degli altri paesi di cultura almeno tanto quanto ne viene integrato.

Riconoscevo invece già in questa prima trattazione (sebbene con qualche tentennamento dovuto soprattutto all'autorità che su me esercitava la tradizione filosofica dell'idealismo) il carattere individualistico della storia della poesia e dell'arte, non riducibile a svolgimento e dialettica di pensieri e sentimenti senza cessar d'essere storia della poesia e dell'arte e convertirsi in istoria politica, sociale e filosofica. Sulla quale via sono proceduto assai innanzi, come si può vedere, tra l'altro, dal saggio sulla *Riforma della storia artistica e letteraria* (in *Nuovi saggi*), e dai molti miei lavori di critica e storia della poesia, su Dante, sull'Ariosto, sullo Shakespeare, sul Corneille, sul Goethe e su assai altri autori antichi e recenti. Questo sempre più sicuro riconoscimento, e il concetto del carattere lirico dell'arte, mi hanno anche fatto discostare in più punti importanti, così nella teoria come nella pratica della critica e storia letteraria, dal De Sanctis; e ora non ripeterei senza riserva quel che dicevo in questo libro, che nel De Sanctis la teoria è imperfetta e la critica perfetta, ma direi invece che la critica sua è in esatto rapporto con la sua teoria, dalla quale attinge molte forze e qualche debolezza, ed è da correggere e ampliare con la correzione e con l'ampliamento della teoria stessa. Il De Sanctis è stato il mio ideale maestro, e la mia scuola presso di lui, attenta e deferente, è durata per oltre un trentennio; e solo dopo di essermi lasciato così a lungo e saviamente ammaestrare da lui, solo dopo quella più che trentenne servitù volontaria di apprendi-

sta, ho acquistato consapevolezza di dover andare e di essere già andato in parecchie cose oltre di lui. Tanto più ripeterei, dunque, e ribadirei le parole con le quali chiudevo il capitolo a lui consacrato in questo libro: che il suo è un « pensiero vivo, che si rivolge a uomini vivi, disposti a elaborarlo e a continuarlo ».

Sopra una parte di questa prima trattazione, che si riflette nel sottotitolo ed è delineata nell'ultimo capitolo (XVIII) della *Teoria* — l'identificazione di Filosofia dell'arte e Filosofia del linguaggio, di storia dell'arte e storia del linguaggio, — non sono tornato se non in piccoli scritti che si possono vedere raccolti nei *Problemi di Estetica* e nelle *Conversazioni critiche*. Forse vi tornerò in séguito, se ne avrò l'agio; ma fin da ora mi sia lecito rallegrarmi che il nuovo avviamento che fin dal 1900 cercai d'imprimere agli studi sul linguaggio, sia ora in piena attuazione, in parte per diretta efficacia del mio pensiero, e in parte per logica necessità che si è fatta spontaneamente valere presso indagatori di diversa provenienza: il che conferma che allora io vidi giusto.

Vogliono i lettori perdonarmi queste osservazioni e queste autocritiche, ispirate dal desiderio di rendere loro più agevole il giudizio e l'uso del libro, che ora si ristampa.

Pescasseroli (Aquila), 15 settembre 1921.

B. C.

SOMMARIO

I

ESTETICA

COME SCIENZA DELL'ESPRESSIONE E LINGUISTICA GENERALE

I

L'INTUIZIONE E L'ESPRESSIONE.

La conoscenza intuitiva — Sua indipendenza rispetto all'intellettuale — Intuizione e percezione — L'intuizione e i concetti di spazio e di tempo — Intuizione e sensazione — Intuizione e associazione — Intuizione e rappresentazione — Intuizione ed espressione — Illusioni sulla loro differenza — Identità di intuizione ed espressione.

II

L'INTUIZIONE E L'ARTE.

Corollari e schiarimenti — Identità di arte e conoscenza intuitiva — Non differenza specifica — Non differenza d'intensità — Differenza estensiva ed empirica — Il genio artistico — Contenuto e forma nell'Estetica — Critica della imitazione della natura e dell'illusione artistica — Critica dell'arte concepita come fatto sentimentale e non atto teoretico. La parvenza estetica e il sentimento — Critica della teoria dei sensi estetici — Unità e indivisibilità dell'opera d'arte — L'arte come liberatrice.

III

L'ARTE E LA FILOSOFIA.

Indissolubilità della conoscenza intellettuale dall'intuitiva — Critica delle negazioni di questa tesi — Arte e scienza — Contenuto e forma: altro significato. Prosa e poesia — Il rapporto di primo e se-

condo grado — Inesistenza di altre forme conoscitive — La storicità. Identità e differenza rispetto all'arte — La critica storica — Lo scetticismo storico — La filosofia come scienza perfetta. Le cosiddette scienze naturali e i loro limiti.

IV

ISTORISMO E INTELLETTUALISMO NELL'ESTETICA.

Critica del verosimile e del naturalismo — Critica delle idee nell'arte, dell'arte a tesi e del tipico — Critica del simbolo e dell'allegoria — Critica della teoria dei generi artistici e letterari — Errori derivati da questa teoria nei giudizi sull'arte — Senso empirico delle partizioni dei generi.

V

ERRORI ANALOGHI NELLA ISTORICA E NELLA LOGICA.

Critica della Filosofia della storia — Invasioni estetiche nella Logica — La Logica nella sua essenza — Distinzione dei giudizi logici dai non logici — La sillogistica — Falso logico e vero estetico — La Logica riformata.

VI

L'ATTIVITÀ TEORETICA E L'ATTIVITÀ PRATICA.

La volontà — La volontà come grado superiore rispetto alla conoscenza — Obiezioni e chiarimenti — Critica dei giudizi pratici o di valore — Esclusione del pratico dall'estetico — Critica della teoria del fine dell'arte e della scelta del contenuto — Incolpabilità pratica dell'arte — L'indipendenza dell'arte — Critica della sentenza: lo stile è l'uomo — Critica del concetto di sincerità in arte.

VII .

ANALOGIA FRA IL TEORETICO E IL PRATICO.

Le due forme dell'attività pratica — L'utile economico — Distinzione fra l'utile e il tecnico — Distinzione dell'utile dall'egoistico — Volere economico e volere morale — La pura economicità — Il lato economico della moralità — Il meramente economico e l'errore del moralmente indifferente — La critica dell'utilitarismo e la riforma dell'Etica e dell'Economica.

VIII

ESCLUSIONE DI ALTRE FORME SPIRITUALI.

Il sistema dello spirito — Le forme della genialità — Inesistenza di una quinta forma di attività. Il diritto; la socialità — La religiosità — La metafisica — La fantasia mentale e l'intelletto intuitivo — L'estetica mistica — Mortalità e immortalità dell'arte.

IX

INDIVISIBILITÀ DELL'ESPRESSIONE IN MODI O GRADI
E CRITICA DELLA RETTORICA.

I caratteri dell'arte — Inesistenza di modi dell'espressione — Impossibilità delle traduzioni — Critica delle categorie rettoriche — Senso empirico delle categorie rettoriche — Uso di esse come di sinonimi del fatto estetico — Uso di esse per indicare le varie imperfezioni estetiche — Uso che trascende il fatto estetico, ed è in servizio della scienza — La retorica nelle scuole — Le somiglianze delle espressioni — La possibilità relativa delle traduzioni.

X

I SENTIMENTI ESTETICI
E LA DISTINZIONE DEL BELLO E DEL BRUTTO.

Vari significati della parola « sentimento » — Il sentimento come attività — Identificazione del sentimento con l'attività economica — Critica dell'edonismo — Il sentimento come concomitante di ogni forma di attività — Significato di alcune ordinarie distinzioni di sentimenti — Valore e disvalore: i contrari e la loro unione — Il Bello come il valore dell'espressione, o l'espressione senz'altro — Il Brutto, e gli elementi di bellezza che lo costituiscono — Illusione che si diano espressioni nè belle nè brutte — Sentimenti estetici propri e sentimenti concomitanti e accidentali — Critica dei sentimenti apparenti.

XI

CRITICA DELL'EDONISMO ESTETICO.

Critica del bello come piacevole dei sensi superiori — Critica della teoria del gioco — Critica delle teorie della sessualità e del trionfo — Critica dell'Estetica del simpatico. Quel che significano in essa contenuto e forma — Edonismo estetico e moralismo — La negazione rigoristica e la giustificazione pedagogica dell'arte — Critica della Bellezza pura.

XII

L'ESTETICA DEL SIMPATICO E I CONCETTI PSEUDOESTETICI.

I concetti pseudoestetici e l'Estetica del simpatico — Critica della teoria del brutto nell'arte e del superamento del brutto — I concetti pseudoestetici e la loro appartenenza alla Psicologia — Impossibilità di definizioni rigorose — Esempi: definizioni del sublime, del comico, dell'umoristico — Relazione tra questi concetti e i concetti estetici.

XIII

IL COSÌ DETTO BELLO FISICO DI NATURA E DI ARTE.

L'attività estetica e i concetti fisici — Espressione in senso estetico ed espressione in senso naturalistico — Rappresentazione e memoria — La formazione di aiuti alla memoria — Il bello fisico — Contenuto e forma: altro significato — Il bello naturale e il bello artificiale — Il bello misto — Le scritture — Il bello libero e il non libero — Critica del bello non libero — Gli stimoli della produzione.

XIV

ERRORI NASCENTI DALLA CONFUSIONE
TRA FISICA ED ESTETICA.

Critica dell'associazionismo estetico — Critica della Fisica estetica — Critica della teoria della bellezza del corpo umano — Critica della bellezza delle figure geometriche — Critica di un altro aspetto dell'imitazione della natura — Critica della teoria delle forme elementari del bello — Critica della ricerca delle condizioni obiettive del bello — L'astrologia dell'Estetica.

XV

L'ATTIVITÀ DELL'ESTRINSECAZIONE
LA TECNICA E LA TEORIA DELLE ARTI.

L'attività pratica dell'estrinsecazione — La tecnica dell'estrinsecazione — Le teorie tecniche delle singole arti — Critica delle teorie estetiche delle singole arti — Critica delle classificazioni delle arti — Critica della teoria della riunione delle arti — Rapporto dell'attività dell'estrinsecazione con l'utilità e la moralità.

XVI

IL GUSTO E LA RIPRODUZIONE DELL'ARTE.

Il giudizio estetico. Sua identità con la riproduzione estetica — Impossibilità di divergenze — Identità di gusto e genio — Analogia con altre attività — Critica dell'assolutismo (intellettualismo) e del relativismo estetici — Critica del relativismo relativo — Obiezione fondata sul variare dello stimolo e della disposizione psichica — Critica della distinzione dei segni in naturali e convenzionali — Il superamento della varietà — I restauri e l'interpettazione storica.

XVII

LA STORIA DELLA LETTERATURA E DELL'ARTE.

La critica storica nella letteratura e nell'arte. Sua importanza — La storia artistica e letteraria. Sua distinzione dalla critica storica e dal giudizio estetico — La metodica della storia artistica e letteraria — Critica del problema dell'origine dell'arte — Il criterio del progresso e la storia — Inesistenza di un'unica linea progressiva nella storia artistica e letteraria — Errori contro questa legge — Altri significati della parola « progresso » in fatto di arte.

XVIII

CONCLUSIONE.

IDENTITÀ DI LINGUISTICA ED ESTETICA.

Riassunto della ricerca — Identità della Linguistica con l'Estetica — Formulazione estetica dei problemi linguistici. Natura del linguaggio — Origine del linguaggio e suo svolgimento — Rapporto tra Grammatica e Logica — I generi grammaticali o parti del discorso — L'individualità del parlare e la classificazione delle lingue — Impossibilità d'una grammatica normativa — Lavori d'indole didascalica — I fatti linguistici elementari o le radici — Il giudizio estetico e la lingua modello — Conclusione.

II

STORIA DELL'ESTETICA

I

LE IDEE ESTETICHE NELL'ANTICHITÀ GRECO-ROMANA.

Concetto di questa storia dell'Estetica — Indirizzi erronei e tentativi di Estetica nell'antichità greco-romana — Origine del problema estetico in Grecia — La negazione rigoristica di Platone — L'edonismo e il moralismo estetici — L'Estetica mistica nell'antichità — Le indagini sul Bello — Distinzione della teoria dell'Arte e della teoria del Bello — Fusione delle due in Plotino — L'indirizzo scientifico. Aristotele — Il concetto della imitazione e della fantasia dopo Aristotele. Filostrato — Le speculazioni sul linguaggio.

II

LE IDEE ESTETICHE NEL MEDIOEVO E NEL RINASCIMENTO.

Medioevo: misticismo: idee sul Bello — La teoria pedagogica dell'arte nel Medioevo — Addentellati per l'Estetica nella filosofia scolastica — Rinascimento: la Filografia e le ricerche filosofiche ed empiriche sul Bello — La teoria pedagogica dell'arte e la Poetica aristotelica — La « Poetica del Rinascimento » — Controversie sull'universale e sul verisimile nell'arte — G. Fracastoro — L. Castelvetro — Il Piccolomini e il Pinciano — Fr. Patrizzi.

III

FERMENTI DI PENSIERO NEL SECOLO XVII.

Nuove parole e nuove osservazioni nel secolo XVII — L'ingegno — Il gusto — Vari significati della parola « gusto » — L'immaginativa o fantasia — Il sentimento — Tendenza a unificare queste parole — Imbarazzi e contraddizioni nel definirle — Ingegno e intelletto — Gusto e giudizio intellettuale — Il « non so che » — Fantasia e sensualismo. Il correttivo della fantasia — Sentimento e sensualismo.

IV

LE IDEE ESTETICHE NEL CARTESIANESIMO E NEL LEIBNIZIANISMO
E L' « ÆSTHETICA » DEL BAUMGARTEN.

Il cartesianesimo e la fantasia — Il Crousaz, l'André — Gl'inglesi: Locke, Shaftesbury, Hutcheson e la scuola scozzese — Leibniz: le piccole percezioni e la conoscenza confusa — Intellettualismo del Leibniz — Speculazioni sul linguaggio — Cfr. Wolff — Richiesta di un organo della conoscenza inferiore — Aless. Baumgarten; l'« Æsthetica » — L'Estetica come scienza della conoscenza sensibile — Critica di giudizi dati sul Baumgarten — Intellettualismo del Baumgarten — Nome nuovo e contenuto vecchio.

V

GIAMBATTISTA VICO.

Vico scopritore della scienza estetica — Poesia e filosofia; fantasia e intelletto — Poesia e storia — Poesia e linguaggio — La logica induttiva e la formalistica — Vico contro tutte le teorie poetiche anteriori — Giudizi del Vico sui grammatici e linguisti suoi predecessori — Influsso di scrittori secentisti sul Vico — L'Estetica nella « Scienza nuova » — Errori del Vico — Progresso da compiere.

VI

DOTTRINE ESTETICHE MINORI NEL SECOLO XVIII.

Fortuna del Vico — Scrittori italiani: A. Conti — Il Quadrio e lo Zanotti — M. Cesarotti — Il Bettinelli e il Pagano — Estetici tedeschi seguaci del Baumgarten: G. F. Meier — Confusioni del Meier — M. Mendelssohn e altri baumgartiani. Voga dell'Estetica — L'Eberhard e l'Eschenburg — G. G. Sulzer — C. E. Heydenreich — Giov. Gott. Herder — Filosofia del linguaggio.

VII

ALTRE DOTTRINE ESTETICHE NELLO STESSO PERIODO.

Altri scrittori del Settecento: il Batteux — Gl'inglesi: G. Hogarth — E. Burke — E. Home — Eclettismo e sensualismo. E. Platner — Franc. Hemsterhuis — Neoplatonismo e misticismo: Winckelmann — La Bellezza e la mancanza di significazione — Contraddizioni e compromessi nel Winckelmann — A. R. Mengs — G. E. Lessing — Teorici della Bellezza ideale — G. Spalletti e il caratteristico — Bellezza e caratteristico: Hirt, Meyer, Goethe.

VIII

EMANUELE KANT.

Em. Kant — Il Kant e il Vico — Identità del concetto dell'arte nel Kant e nel Baumgarten — Le lezioni del Kant — L'arte nella «Critica del giudizio» — La fantasia nel sistema del Kant — Le forme dell'intuizione e l'Estetica trascendentale — Teoria della bellezza, distinta nel Kant da quella dell'arte — Trattati mistici nella teoria kantiana della bellezza.

IX

L'ESTETICA DELL'IDEALISMO.

SCHILLER, SCHELLING, SOLOER, HEGEL.

La «Critica del giudizio» e l'idealismo metafisico — Fed. Schiller — Rapporti dello Schiller col Kant — La sfera estetica o del gioco — L'educazione estetica — Imprecisione e vaghezza dell'Estetica dello Schiller — Prudenza dello Schiller e imprudenza dei romantici — Idee sull'arte. G. P. Richter — Estetica romantica ed Estetica idealistica — G. A. Fichte — L'ironia: Fed. Schlegel, Tieck, Novalis — Fed. Schelling — Bellezza e carattere — Arte e filosofia — Le idee e gli dei. Arte e mitologia — C. G. Solger — Immaginazione e Fantasia — Arte praxis e religione — G. G. F. Hegel — L'arte nella sfera dello spirito assoluto — La bellezza come apparizione sensibile dell'Idea — L'Estetica dell'idealismo metafisico, e il baumgartianismo — Mortalità e decadenza dell'arte nel sistema dello Hegel.

X

SCHOPENHAUER ED HERBART.

Il misticismo estetico negli avversari dell'idealismo — A. Schopenhauer — Le idee come oggetto dell'arte — La catarsi estetica — Accenni di una migliore teoria nello Schopenhauer — G. F. Herbart — La Bellezza pura e i rapporti formali — L'arte come somma di contenuto e forma — Herbart e il pensiero kantiano.

XI

FEDERICO SCHLEIERMACHER.

L'Estetica del contenuto e l'Estetica della forma. Significato di questo contrasto — Federico Schleiermacher — Errati giudizi intorno a lui — Lo Schleiermacher verso i suoi predecessori — Posto della

Estetica nella sua Etica — L'attività estetica come immanente e individuale — Verità artistica e verità intellettuale — Differenza della coscienza artistica dal sentimento e dalla ragione — Il sogno e l'arte. Ispirazione e ponderazione — Arte e tipicità — Indipendenza dell'arte — Arte e linguaggio — Difetto dello Schleiermacher — Suoi meriti verso l'Estetica.

XII

LA FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO.

HUMBOLDT E STEINTHAL.

Progressi della Linguistica — Speculazioni linguistiche ai principi del secolo XIX — Guglielmo di Humboldt. Residuo intellettuale — Il linguaggio come attività. La forma interna — Linguaggio e arte nello Humboldt — H. Steintal. Indipendenza dell'attività linguistica rispetto alla logica — Identità dei problemi dell'origine e della natura del linguaggio — Idee erronee sull'arte nello Steintal. Mancato connubio della Linguistica con l'Estetica.

XIII

ESTETICI TEDESCHI MINORI.

Estetici minori della scuola metafisica — Krause, Trahandorff. Weisse e altri — Fed. Teodoro Vischer — Gli altri indirizzi — La teoria del Bello di natura, e quella delle Modificazioni del Bello — Svolgimento della prima teoria. Herder — Schelling, Solger, Hegel — Schleiermacher — Alessandro di Humboldt — La « Fisica estetica » nel Vischer — La teoria delle Modificazioni del Bello. Dalla antichità al secolo XVIII — Kant, e i post-kantiani — Culmine dello svolgimento — Doppia forma della teoria. Il superamento del Brutto. Solger, Weisse e altri — Il passaggio dall'astratto al concreto. Vischer — La « leggenda del cavalier Purobello ».

XIV

L'ESTETICA IN FRANCIA, IN INGHILTERRA E IN ITALIA

NELLA PRIMA METÀ DEL SECOLO XIX.

Movimento estetico in Francia. Cousin, Jouffroy — Estetica inglese — Estetica italiana — Rosmini e Gioberti — Romantici italiani. Dipendenza dell'arte.

XV

FRANCESCO DE SANCTIS.

Fr. de Sanctis. Svolgimento del pensiero di lui — Influsso dello hegelismo — Critica inconscia dell'hegelismo — Critiche dell'Estetica tedesca — Ribellione definitiva contro l'Estetica metafisica — La teoria propria del De Sanctis — Il concetto della forma — Il De Sanctis critico d'arte — Il De Sanctis filosofo.

XVI

L'ESTETICA DEGLI EPIGONI.

Rigoglio dell'Estetica herbartiana — Rob. Zimmermann — Il Vischer contro lo Zimmermann — Erm. Lotze — Tentativi di conciliazione tra Estetica della forma ed Estetica del contenuto — C. Köstlin — Estetica del contenuto. M. Schasler — Ed. di Hartmann — Hartmann e la teoria delle Modificazioni — Estetica metafisica in Francia. C. Levéque — In Inghilterra. Gio. Ruskin — Estetici italiani — Antonio Tari e le sue lezioni — L'Estesigrafia.

XVII

POSITIVISMO E NATURALISMO ESTETICI.

Positivismo ed evolucionismo — Estetica di E. Spencer — Fisiologi dell'Estetica: Allen, Helmholtz e altri — Metodo delle scienze naturali nell'Estetica — Estetica di I. Taine — Metafisica e moralismo nel Taine — C. T. Fechner. Estetica induttiva — Gli esperimenti — Trivialità delle idee del Fechner sul Bello e sull'Arte — Ernesto Grosse. Estetica speculativa e Scienza dell'arte — Estetica sociologica — Proudhon — M. Guyau — M. Nordau — Naturalismo. C. Lombroso — Regresso della linguistica — Accenni di risveglio. E. Paul — La linguistica del Wundt.

XVIII

PSICOLOGISMO ESTETICO E ALTRI INDIRIZZI RECENTI.

Neocriticismo ed empirismo — Kirchmann — Metafisica tradotta in Psicologia. F. T. Vischer — E. Siebeck — M. Diez — Indirizzo psicologico. Teodoro Lipps — C. Groos — Le Modificazioni del Bello nel Groos e nel Lipps — E. Véron e la doppia forma dell'Estetica — L. Tolstoj — F. Nietzsche — Un estetico della Musica. E. Hanslick —

Concetto della forma nello Hanslick — Estetici delle arti figurative: C. Fiedler — Intuizione ed espressione — Limiti angusti di queste teorie — H. Bergson — Tentativi di ritorno al Baumgarten. C. Hermann — Eclettismo. B. Bosanquet — Estetica dell'espressione. Stato presente.

XIX

SGUARDO ALLA STORIA DI ALCUNE DOTTRINE PARTICOLARI.

Risultato della storia dell'Estetica — Storia della scienza e storia della critica scientifica degli errori particolari.

1

La Rettorica o teoria della forma ornata.

La Rettorica nel senso antico — Critiche moralistiche che le si rivolsero — Congerie senza sistema — Vicende di essa nel Medioevo e nel Rinascimento — Critiche del Vives, Ramus e Patrizzi — Sopravvivenze nei tempi moderni — La Rettorica nel senso moderno. Teoria della forma letteraria — Il concetto dell'ornato — Classi di ornato — Il concetto del conveniente — La teoria dell'ornato nel Medioevo e nel Rinascimento — Riduzioni all'assurdo nel secolo XVII — Polemiche intorno alla teoria dell'ornato — Il Du Marsais e le metafore — Interpetrazioni psicologiche — Il Romanticismo e la Rettorica. Stato presente.

2

La teoria dei generi artistici e letterari.

I generi dell'antichità. Aristotele — Nel Medioevo e nel Rinascimento — La dottrina delle tre unità — La Poetica dei generi e delle regole. Lo Scaligero — Lessing — Transazioni ed estensioni — Ribellione contro le regole in genere — G. Bruno, il Guarini — Critici spagnuoli — G. B. Marino — G. V. Gravina — Fr. Montani — Critici del secolo XVIII — Il Romanticismo e i « generi netti ». Berchet, V. Hugo — Persistenza di essi nelle teorie filosofiche — Fed. Schelling — E. v. Hartmann — I generi nelle scuole.

3

La teoria dei limiti delle arti.

I limiti delle arti nel Lessing. Arti dello spazio e arti del tempo — I limiti e la classificazione delle arti nella filosofia posteriore. Herder. Kant — Schelling, Solger — Schopenhauer, Herbart — Weisse, Zeising,

Vischer—M. Schasler—Ed. v. Hartmann—L'arte suprema. R. Wagner — Il Lotze contro le classificazioni—Contradizioni nel Lotze—Dubbi nello Schleiermacher.

4

Altre dottrine particolari.

La teoria estetica del bello di natura — La teoria dei sensi estetici — La teoria dei generi dello stile — La teoria delle forme grammaticali o parti del discorso — La teoria della critica estetica — La distinzione di gusto e genio — Il concetto della storia artistica e letteraria — Conclusione.

PARTE PRIMA

TEORIA

I

L'INTUIZIONE E L'ESPRESSIONE

La conoscenza ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto; conoscenza dell'individuale o conoscenza dell'universale; delle cose singole ovvero delle loro relazioni; è, insomma, o produttrice d'immagini o produttrice di concetti.

La conoscenza intuitiva.

Continuamente si fa appello, nella vita ordinaria, alla conoscenza intuitiva. Si dice che di certe verità non si possono dare definizioni; che non si dimostrano per sillogismi; che conviene apprenderle intuitivamente. Il politico rimprovera l'astratto ragionatore, che non ha l'intuizione viva delle condizioni di fatto; il pedagogista batte sulla necessità di svolgere anzitutto nell'educando la facoltà intuitiva; il critico si tiene a onore di mettere da parte, innanzi a un'opera artistica, le teorie e le astrazioni e di giudicarla intuendola direttamente; l'uomo pratico, infine, professa di vivere d'intuizioni più che di ragionamenti.

Ma a questo ampio riconoscimento che la conoscenza intuitiva riceve nella vita ordinaria, non fa riscontro un pari e adeguato riconoscimento nel campo della teoria e della filosofia. Della conoscenza intellettuale c'è una scienza

antichissima e ammessa indiscussamente da tutti, la Logica; ma una scienza della conoscenza intuitiva è appena ammessa, e timidamente, da pochi. La conoscenza logica si è fatta la parte del leone; e, quando addirittura non divora la sua compagna, le concede appena un umile posticino di ancella o di portinaia. — Che cosa è mai la conoscenza intuitiva senza il lume della intellettiva? È un servitore senza padrone; e, se al padrone occorre il servitore, è ben più necessario il primo al secondo, per campare la vita. L'intuizione è cieca; l'intelletto le presta gli occhi.

Sua indipendenza rispetto alla intellettuale.

Ora, il primo punto che bisogna fissare bene in mente è che la conoscenza intuitiva non ha bisogno di padroni; non ha necessità di appoggiarsi ad alcuno; non deve chiedere in prestito gli occhi altrui perché ne ha in fronte di suoi propri, validissimi. E se è indubitabile che in molte intuizioni si possono trovare mescolati concetti, in altre non è traccia di simile miscuglio; il che prova che esso non è necessario. L'impressione di un chiaro di luna, ritratta da un pittore; il contorno di un paese, delineato da un cartografo; un motivo musicale, tenero o energico; le parole di una lirica sospirosa, o quelle con le quali chiediamo, comandiamo e ci lamentiamo nella vita ordinaria, possono ben essere tutti fatti intuitivi senza ombra di riferimenti intellettuali. Ma, checché si pensi di questi esempi, e posto anche si voglia e debba sostenere che la maggior parte delle intuizioni dell'uomo civile siano impregnate di concetti, v'è ben altro, e di più importante e conclusivo, da osservare. I concetti che si trovano misti e fusi nelle intuizioni, in quanto vi sono davvero misti e fusi, non sono più concetti, avendo perduto ogni indipendenza e autonomia. Furono già concetti, ma sono diventati, ora, semplici elementi d'intuizione. Le massime filosofiche, messe in bocca a un personaggio di tragedia o di commedia, hanno

colà ufficio, non piú di concetti, ma di caratteristiche di quei personaggi; allo stesso modo che il rosso in una figura dipinta non sta come il concetto del color rosso dei fisici, ma come elemento caratterizzante di quella figura. Il tutto determina la qualità delle parti. Un'opera d'arte può essere piena di concetti filosofici; può averne, anzi, in maggior copia, e anche piú profondi, di una dissertazione filosofica, la quale potrà essere, a sua volta, ricca e riboccante di descrizioni e intuizioni. Ma, nonostante tutti quei concetti, il risultato dell'opera d'arte è un'intuizione; e, nonostante tutte quelle intuizioni, il risultato della dissertazione filosofica è un concetto. I *Promessi sposi* contengono copiose osservazioni e distinzioni di etica; ma non per questo vengono a perdere, nel loro insieme, il carattere di semplice racconto o d'intuizione. Parimente, gli aneddoti e le effusioni satiriche, che possono trovarsi nei libri di un filosofo come lo Schopenhauer, non tolgono a quei libri il carattere di trattazioni intellettive. Nel risultato, nell'effetto diverso a cui ciascuna mira e che determina e asservisce tutte le singole parti, non già in queste singole parti staccate e considerate astrattamente per sé, sta la differenza tra un'opera di scienza e un'opera d'arte, cioè tra un atto intellettivo e un atto intuitivo.

Senonché, per avere un'idea vera ed esatta dell'intuizione non basta riconoscerla come indipendente dal concetto. Tra coloro che così la riconoscono, o che almeno non la fanno esplicitamente dipendente dall'intellezione, appare un altro errore, il quale offusca e confonde l'indole propria di essa. Per intuizione s'intende frequentemente la percezione, ossia la conoscenza della realtà accaduta, l'apprensione di qualcosa come reale.

Di certo, la percezione è intuizione: le percezioni della stanza nella quale scrivo, del calamaio e della carta che ho innanzi, della penna di cui mi servo, degli oggetti che

Intuizione e
percezione.

tocco e adopero come strumenti della mia persona, la quale, se scrive, dunque esiste; — sono tutte intuizioni. Ma è ugualmente intuizione l'immagine, che ora mi passa pel capo, di un me che scrive in un'altra stanza, in un'altra città, con carta, penna e calamaio diversi. Il che vuol dire che la distinzione tra realtà e non realtà è estranea all'indole propria dell'intuizione, e secondaria. Supponendo uno spirito umano che intuisca per la prima volta, sembra ch'egli non possa intuire se non realtà effettiva ed abbia perciò soltanto intuizioni del reale. Ma poiché la coscienza della realtà si basa sulla distinzione tra immagini reali e immagini irreali, e tale distinzione nel primo momento non esiste, quelle, in verità, non saranno intuizioni né del reale né dell'irreale, non percezioni ma pure intuizioni. Dove tutto è reale, niente è reale. Una certa idea, assai vaga e ben da lontano approssimativa, di questo stato ingenuo può darci il fanciullo, con la sua difficoltà a discernere il reale dal finto, la storia dalla favola, che per lui fanno tutt'uno. L'intuizione è l'unità indifferenziata della percezione del reale e della semplice immagine del possibile. Nell'intuizione noi non ci contrapponiamo come esseri empirici alla realtà esterna, ma oggettiviamo senz'altro le nostre impressioni, quali che siano.

L'intuizione
e i concetti
di spazio e di
tempo.

Sembrerebbe perciò che si appressino di più al vero coloro i quali considerano l'intuizione come la sensazione formata e ordinata semplicemente secondo le categorie dello spazio e del tempo. Spazio e tempo (essi dicono) sono le forme dell'intuizione; intuire è porre nello spazio e nella serie temporale. L'attività intuitiva consisterebbe quindi in questa duplice concorrente funzione della spazialità e della temporalità. Senonché, è da ripetere per queste due categorie ciò che si è detto delle distinzioni intellettuali, che pur si trovano fuse nell'intuizione. Noi abbiamo intuizioni senza spazio e senza tempo: una tinta di cielo e

una tinta di sentimento, un «ahi!» di dolore e uno slancio di volontà oggettivati nella coscienza, sono intuizioni che possediamo, e dove nulla è formato nello spazio e nel tempo. E in alcune intuizioni si può ritrovare la spazialità e non la temporalità, in altre questa e non quella; ma, anche dove si ritrovano tutte due, l'appercepirle è una riflessione posteriore: esse possono fondersi nell'intuizione allo stesso modo che tutti gli altri elementi di questa: vi staranno cioè *materialiter* e non *formaliter*, come ingredienti e non come ordinamento. Chi, senza un atto di riflessione che interrompa per un momento la contemplazione, s'accorge dello spazio innanzi a un ritratto o magari a un paesaggio? Chi, senza un simile atto riflessivo e interrottivo, s'accorge della serie temporale innanzi a un racconto o a un pezzo musicale? Ciò che s'intuisce, in un'opera d'arte, non è spazio o tempo, ma carattere o fisionomia individuale. Del resto, parecchi tentativi che si notano nella filosofia moderna, accennano a conformarsi alla veduta qui esposta. Spazio e tempo, anziché forme semplicissime e primitive, si vanno mostrando come costruzioni intellettuali molto complicate. E, d'altro canto, anche in alcuni di coloro che non rifiutano del tutto allo spazio e al tempo la qualità di formanti o di categorie e funzioni, si nota lo sforzo di unificarli e intenderli in modo diverso dal concetto che si ha ordinariamente di esse categorie. Vi è chi riduce l'intuizione all'unica categoria della spazialità, sostenendo che anche il tempo non s'intuisca se non spazialmente. Altri abbandonano come filosoficamente non necessarie le tre dimensioni dello spazio, e concepiscono la funzione della spazialità come vuota di ogni particolare determinazione spaziale. E che cosa sarebbe mai siffatta funzione spaziale, semplice ordinamento che ordinerebbe perfino il tempo? Non è essa forse un residuo di critiche e di negazioni, dal quale si ricava soltanto l'esi-

genza di porre un'attività genericamente intuitiva? E non è, quest'ultima, veramente determinata, allorché le si attribuisce un'unica categoria o funzione, non spazialeggiante né temporalizzante ma caratterizzante? o meglio, allorché viene concepita essa stessa come categoria o funzione, che dà la conoscenza delle cose nella loro fisionomia individuale?

Intuizione o
sensazione.

Liberata, in tal modo, la conoscenza intuitiva da qualsiasi soggezione intellettualistica e da ogni aggiunta posteriore ed estranea, noi dobbiamo chiarirla e determinarne i confini da un altro lato e contro una diversa invasione e confusione. Dall'altro lato, di qua dal limite inferiore, è la sensazione, è la materia informe che lo spirito non può mai afferrare in sé stessa, in quanto mera materia, e che possiede soltanto con la forma e nella forma, ma di cui postula il concetto come, appunto, di un limite. La materia, nella sua astrazione, è meccanismo, è passività, è ciò che lo spirito umano subisce, ma non produce. Senza di essa non è possibile alcuna conoscenza e attività umana; ma la mera materia ci dà l'animalità, ciò che nell'uomo è di brutale e d'impulsivo, non il dominio spirituale, quello in cui consiste l'umanità. Quante volte ci travagliamo nello sforzo d'intuire chiaramente ciò che si agita in noi! Intravediamo qualcosa, ma non l'abbiamo innanzi allo spirito oggettivato e formato. In quei momenti meglio ci accorgiamo della profonda differenza tra materia e forma; le quali sono non già due atti nostri, di cui l'uno stia di fronte all'altro, ma l'uno è un di fuori che ci assalta e ci trasporta, l'altro è un di dentro che tende ad abbracciare quel di fuori e a farlo suo. La materia, investita e trionfata dalla forma, dà luogo alla forma concreta. È la materia, è il contenuto quel che differenzia una nostra intuizione da un'altra: la forma è costante, l'attività spirituale; la materia è mutevole, e senza di essa l'attività spirituale non uscirebbe dalla

sua astrattezza per diventare attività concreta e reale, questo o quel contenuto spirituale, questa o quella intuizione determinata.

È curioso e caratteristico della condizione dei nostri tempi che proprio questa forma, proprio l'attività dello spirito, proprio ciò ch'è noi stessi, venga facilmente ignorato o negato. E vi ha chi confonde l'attività spirituale dell'uomo con la metaforica e mitologica attività della cosiddetta natura, ch'è meccanismo, e che non somiglia all'attività umana, se non quando, come nelle favole esopiche, s'immagini che *« arbores loquantur non tantum ferae »*: e vi ha chi asserisce di non aver mai osservato in sé tale « miracolosa » attività; quasi che tra il sudare e il pensare, il sentir freddo e l'energia della volontà non sia alcun divario o si tratti soltanto di differenza quantitativa. Altri, certo meno irrazionalmente, vuole invece che attività e meccanismo, specificamente distinti, si unifichino entrambi in un concetto più alto; ma, lasciando per ora di esaminare se tale unificazione suprema sia possibile e in qual senso, e ammettendo che la ricerca sia da tentare, è chiaro che unificare due concetti in un terzo significa anzitutto porre una differenza tra i due primi; e qui la differenza c'importa e ad essa diamo rilievo.

L'intuizione è stata scambiata talvolta con la sensazione
bruta. Ma poiché questo scambio urta troppo perfino il
comune buon senso, più di frequente si è cercato di at-
tenuarlo o larvarlo mercé una fraseologia che pare voglia
nello stesso tempo confondere e distinguere. Così è stato
asserito che l'intuizione sia sensazione, ma non già sem-
plice sensazione, sí bene associazione di sensazioni; dove
l'equivoco nasce appunto dalla parola « associazione ». La
quale, o s'intende come memoria, associazione mnemonica,
ricordo cosciente; e in tal caso appare inconcepibile la
pretesa di congiungere nella memoria elementi che non

Intuizione e
associazione.

sono intuiti, distinti, posseduti in qualche modo dallo spirito e prodotti dalla coscienza: o s'intende come associazione di elementi inescienti; e, in questo secondo caso, non si esce dalla sensazione e dalla naturalità. Che se poi, come taluni associazionisti fanno, si parla di un'associazione che non sia né memoria né flusso di sensazioni, ma associazione produttiva (formativa, costruttiva, distinguente), in questo caso, si concede la cosa e si nega solo la parola. Infatti, l'associazione produttiva non è più associazione nel significato dei sensualisti, ma sintesi, cioè attività spirituale. Si chiami pure associazione la sintesi; ma con quel concetto di produttività è posta la distinzione tra passività e attività, tra sensazione e intuizione.

Intuizione e
rappresenta-
zione.

Altri psicologi sono disposti a distinguere dalla sensazione qualcosa che non è più tale, ma non è ancora il concetto intellettuale: la rappresentazione o immagine. Quale differenza corre tra la loro rappresentazione o immagine, e la nostra conoscenza intuitiva? Grandissima e nessuna: anche « rappresentazione » è parola molto equivoca. Se essa s'intende come qualcosa di ritagliato e risaltante sul fondo psichico delle sensazioni, la rappresentazione è l'intuizione. Se, invece, viene concepita come sensazione complessa, si ritorna alla sensazione bruta, che non cangia qualità perché ricca o povera, effettuantesi in un organismo rudimentale o in un organismo sviluppato e pieno di tracce di sensazioni passate. Né all'equivoco si rimedia col definire la rappresentazione prodotto psichico di secondo grado, rispetto alla sensazione che sarebbe di primo. Che cosa significa, qui, secondo grado? Differenza qualitativa, formale? E, in questo caso, rappresentazione è elaborazione della sensazione, e perciò intuizione. Ovvero maggiore complessità e complicazione, differenza quantitativa e materiale? In quest'altro caso, invece, l'intuizione sarebbe di nuovo confusa con la sensazione bruta.

Eppure vi è un modo sicuro di distinguere l'intuizione vera, la vera rappresentazione, da ciò che le è inferiore: quell'atto spirituale dal fatto meccanico, passivo, naturale. Ogni vera intuizione o rappresentazione è, insieme, espressione. Ciò che non si oggettiva in un'espressione non è intuizione o rappresentazione, ma sensazione e naturalità. Lo spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo. Chi separa intuizione da espressione, non riesce mai più a congiungerle.

Intuizione ed espressione.

L'attività intuitiva tanto intuisce quanto esprime. Se questa proposizione suona paradossale, una delle cause di ciò è senza dubbio nell'abito di dare alla parola « espressione » un significato troppo ristretto, assegnandola alle sole espressioni che si dicono verbali: laddove esistono anche espressioni non verbali, come quelle di linee, colori, toni: tutte quante da includere nel concetto di espressione, che abbraccia perciò ogni sorta di manifestazioni dell'uomo, oratore, musico, pittore o altro che sia. E, pittorica o verbale o musicale o come altro si descriva o denomini, l'espressione, in una di queste manifestazioni, non può mancare all'intuizione, dalla quale è propriamente inscindibile. Come possiamo intuire davvero una figura geometrica, se non ne abbiamo così netta l'immagine da essere in grado di tracciarla immediatamente sulla carta o sulla lavagna? Come possiamo intuire davvero il contorno d'una regione, per esempio, dell'isola di Sicilia, se non siamo in grado di disegnarlo così come esso è in tutti i suoi meandri? A ognuno è dato sperimentare la luce che gli si fa internamente quando riesce, e solo in quel punto che riesce, a formolare a sé stesso le sue impressioni e i suoi sentimenti. Sentimenti e impressioni passano allora, per virtù della parola, dall'oscura regione della psiche alla chiarezza dello spirito contemplatore. È impossibile, in questo processo conoscitivo, distinguere l'intui-

zione dall'espressione. L'una viene fuori con l'altra, nell'attimo stesso dell'altra, perché non sono due ma uno.

Illusione sulla loro differenza.

Ma la cagione principale che fa sembrare paradossale la tesi da noi affermata, è l'illusione o pregiudizio che s'intuisca della realtà più di quanto effettivamente se ne intuisce. Si ode spesso taluni asserire di avere in mente molti e importanti pensieri, ma di non riuscire a esprimerli. In verità, se li avessero davvero, li avrebbero conosciuti in tante belle parole sonanti, e perciò espressi. Se, nell'atto di esprimerli, quei pensieri sembrano dileguarsi o si riducono scarsi e poveri, gli è che o non esistevano o erano soltanto scarsi e poveri. Parimente si crede che noi tutti, uomini ordinari, intuiamo e immaginiamo paesi, figure, scene, come i pittori, e corpi, come gli scultori; salvo che pittori e scultori sanno dipingere e scolpire quelle immagini, e noi le portiamo dentro il nostro animo inespresse. Una Madonna di Raffaello, si crede, avrebbe potuto immaginarla chiunque; ma Raffaello è stato Raffaello per l'abilità meccanica di averla fissata sulla tela. Niente di più falso. Il mondo che intuiamo ordinariamente è poca cosa, e si traduce in piccole espressioni, le quali si fanno via via maggiori e più ampie solo con la crescente concentrazione spirituale in alcuni particolari momenti. Sono le parole interne che diciamo a noi stessi, i giudizi che esprimiamo tacitamente: « ecco un uomo, ecco un cavallo, questo pesa, questo è aspro, questo mi piace, ecc. ecc. »; ed è un barbaglio di luce e di colori, che pittoricamente non potrebbe avere altra sincera e propria espressione se non in un guazzabuglio, e dal quale appena si sollevano pochi tratti distintivi particolari. Ciò, e non altro, possediamo nella nostra vita ordinaria, ed è base della nostra azione ordinaria. È l'indice di un libro; sono, come è stato detto, le etichette che abbiamo apposte alle cose e ci tengono luogo di queste: indice ed etichette (espressioni anch'esse), suf-

ficienti ai piccoli bisogni e alle piccole azioni. Ma di tanto in tanto, dall'indice passiamo al libro, dall'etichetta alla cosa, o dalle piccole intuizioni alle più grandi e alle grandissime ed eccelse. E il passaggio è talvolta tutt'altro che agevole. È stato osservato da coloro che hanno meglio indagato la psicologia degli artisti che, quando dal vedere con rapido sguardo una persona ci si dispone a intuirlo davvero, per farle, per esempio, il ritratto, quella visione ordinaria, che sembrava così vivace e netta, si rivela come poco meno che nulla: ci si accorge di possedere, tutt'al più, qualche tratto superficiale, non bastevole neppure per un pupazzetto; la persona da ritrarre si pone innanzi all'artista come un mondo da scoprire. E Michelangelo sentenziava che « si dipinge col cervello, non con le mani »; e Leonardo scandalizzava il priore del convento delle Grazie con lo stare giorni interi avanti al Cenacolo senza mettervi pennello, e diceva che « gl'ingegni elevati talor che manco lavorano più adoprano, cercando con la mente l'invenzione ». Il pittore è pittore perché vede ciò che altri sente solo, o intravede, ma non vede. Un sorriso crediamo di vederlo, ma in realtà ne abbiamo solo qualche vago accenno, non scorgiamo tutti i tratti caratteristici da cui risulta, come, dopo averci lavorato intorno, li scorge il pittore, che perciò può fermarlo compiutamente sulla tela. Anche del nostro più intimo amico, di colui che ci sta accanto tutti i giorni e tutte le ore, non possediamo intuitivamente se non qualche tratto appena dalla fisionomia, che ce lo fa distinguere dagli altri. Meno facile è l'illusione per le espressioni musicali; perché a ognuno parrebbe strano il dire che a un motivo, il quale è già nell'animo di chi non è compositore, il compositore aggiunga o appiccichi le note; quasi che l'intuizione del Beethoven non fosse, per esempio, la sua Nona sinfonia e la sua Nona sinfonia la sua intuizione. Ora, come colui che si fa

illusioni sulla quantità delle proprie ricchezze materiali è smentito dall'aritmetica, la quale gli dice esattamente a quanto esse ammontano; così chi s'illude sulla ricchezza dei propri pensieri e delle proprie immagini è ricondotto alla realtà, allorché è costretto ad attraversare il ponte dell'asino dell'espressione. — Numerate, — diciamo al primo: — parlate, eccovi una matita e disegnate, esprimevi, — diremo all'altro.

Ognuno di noi, insomma, è un po' pittore, scultore, musicista, poeta, prosatore; ma quanto poco, rispetto a coloro che son chiamati così appunto pel grado elevato in cui hanno le comunissime disposizioni ed energie della natura umana; e quanto poco un pittore possiede delle intuizioni di un poeta, o di quelle anche di un altro pittore! Pure, quel poco è tutto il nostro patrimonio attuale d'intuizioni o rappresentazioni. Fuori di esse, sono soltanto impressioni, sensazioni, sentimenti, impulsi, emozioni, o come altro si chiami ciò che è ancora di qua dello spirito, non assimilato dall'uomo, postulato per comodo di esposizione, ma effettivamente inesistente, se l'esistere è anch'esso un atto dello spirito.

Identità di intuizione ed espressione.

Alle varianti verbali accennate in principio, con le quali si designa la conoscenza intuitiva, possiamo, dunque, aggiungere ancora quest'altra: la conoscenza intuitiva è la conoscenza espressiva. Indipendente e autonoma rispetto all'intellezione; indifferente alle discriminazioni posteriori di realtà e irrealtà e alle formazioni e appercezioni, anche posteriori, di spazio e tempo; — l'intuizione o rappresentazione si distingue da ciò che si sente e subisce, dall'onda o flusso sensitivo, dalla materia psichica, come forma; e questa forma, questa presa di possesso, è l'espressione. Intuire è esprimere; e nient'altro (niente di più, ma niente di meno) che esprimere.

II

L'INTUIZIONE E L'ARTE

Prima di procedere oltre, ci sembra opportuno trarre alcune conseguenze da ciò che si è stabilito e soggiungere qualche schiarimento.

Corollari e schiarimenti.

Noi abbiamo francamente identificato la conoscenza intuitiva o espressiva col fatto estetico o artistico, prendendo le opere d'arte come esempî di conoscenze intuitive e attribuendo a queste i caratteri di quelle. Ma la nostra identificazione ha contro di sé una veduta, largamente accolta anche da filosofi, la quale considera l'arte come intuizione di qualità tutta propria. Ammettiamo (si dice) che l'arte sia intuizione; ma intuizione non è sempre arte: l'intuizione artistica è una specie particolare, che si distingue per un di più dall'intuizione in genere.

Identità di arte e conoscenza intuitiva.

In che poi si distingua, in che consista questo di più, niuno ha saputo mai indicare. Si è pensato talvolta che l'arte sia, non la semplice intuizione, ma quasi l'intuizione di un'intuizione; allo stesso modo che il concetto scientifico sarebbe, non il concetto volgare, ma il concetto di un concetto. L'uomo, insomma, si eleverebbe all'arte con l'oggettivare, non le sensazioni, come accade nell'intuizione comune, ma l'intuizione stessa. Senonché questo processo di elevazione a seconda potenza non ha luogo; e il paragone col concetto volgare e scientifico non dice ciò

Non differenza specifica.

che gli si vorrebbe far dire, per la buona ragione che non è vero che il concetto scientifico sia concetto di un concetto. Quel paragone, se mai, dice proprio il contrario. Il concetto volgare, se concetto è e non semplice rappresentazione, è concetto perfetto, quantunque povero e limitato. La scienza sostituisce alle rappresentazioni i concetti, ai concetti poveri e limitati aggiunge e sovrappone altri più larghi e comprensivi, scoprendo sempre nuove relazioni; ma il metodo di essa non differisce da quello con cui si forma il più piccolo universale nel cervello del più umile degli uomini. Ciò che comunemente si chiama, per antonomasia, l'arte, coglie intuizioni più vaste e complesse di quelle che si sogliono comunemente avere, ma intuisce sempre sensazioni e impressioni: è espressione d'impressioni, non espressione dell'espressione.

Non differenza
d'intensità.

Per la stessa ragione non si può ammettere che l'intuizione, che si dice di solito artistica, si diversifichi da quella comune come intuizione intensiva. Sarebbe tale, se lavorasse diversamente in pari materia. Ma poiché l'attività artistica spazia in campi più larghi e tuttavia con metodo non diverso da quello dell'intuizione comune, la differenza tra l'una e l'altra non è intensiva ma estensiva. L'intuizione di un semplicissimo canto popolare d'amore, che dica lo stesso, o poco più, di una dichiarazione di amore quale esce a ogni momento dalle labbra di migliaia di uomini ordinari, può essere intensivamente perfetta nella sua povera semplicità, benché, estensivamente, tanto più ristretta della complessa intuizione di un canto amoroso di Giacomo Leopardi.

Differenza estensiva ed empirica.

Tutta la differenza, dunque, è quantitativa, e, come tale, indifferente alla filosofia, *scientia qualitatum*. A esprimere pienamente certi complessi stati d'animo, vi è chi ha maggiore attitudine e più frequente disposizione, che non altri; e costoro si chiamano, nel linguaggio corrente, artisti:

alcune espressioni, assai complicate e difficili, sono raggiunte piú di rado, e queste si chiamano opere d'arte. I limiti delle espressioni-intuizioni, che si dicono arte, verso quelle che volgarmente si dicono non-arte, sono empirici: è impossibile definirli. Un epigramma appartiene all'arte: perché no una semplice parola? Una novella appartiene all'arte: perché no una nota di cronaca giornalistica? Un paesaggio appartiene all'arte: perché no uno schizzo topografico? Il maestro di filosofia della commedia di Molière aveva ragione: « sempre che si parla, si fa della prosa ». Ma vi saranno in perpetuo scolari, i quali, come il borghese signor Jourdain, si maraviglieranno d'aver fatto prosa per quarant'anni senza saperlo, e stenteranno a persuadersi che, quando chiamano il servitore Giovanni perché porti loro le pantofole, anche questa sia, nientemeno, « prosa ».

Noi dobbiamo tener fermo alla nostra identificazione, perché l'aver staccato l'arte dalla comune vita spirituale, l'averne fatto non si sa qual circolo aristocratico o quale esercizio singolare, è stata tra le principali cagioni che hanno impedito all'Estetica, scienza dell'arte, di attingere la vera natura, le vere radici di questa nell'animo umano. Come nessuno si maraviglia allorché apprende dalla fisiologia che ogni cellula è organismo e ogni organismo è cellula o sintesi di cellule; né alcuno si maraviglia di trovare in un'alta montagna gli stessi elementi chimici costituenti un piccolo sasso o frammento; come non c'è una fisiologia degli animali piccini e un'altra dei grossi, o una chimica dei sassi e un'altra delle montagne; così non c'è una scienza dell'intuizione piccola e un'altra della grande, una dell'intuizione comune e un'altra dell'artistica, ma una sola Estetica, scienza della cognizione intuitiva o espressiva, ch'è il fatto estetico o artistico. E questa Estetica è il vero analogo della Logica, la quale abbraccia, come cose della medesima natura, la formazione del piú piccolo e ordinario

concetto e la costruzione del piú complicato sistema scientifico e filosofico.

Il genio artistico.

Anche niente piú che una differenza quantitativa possiamo ammettere nel determinare il significato della parola genio, o genio artistico, distinto dal non genio, dall'uomo comune. Si dice che i grandi artisti rivelino noi a noi stessi. Ma come ciò sarebbe possibile se non ci fosse identità di natura tra la nostra fantasia e la loro, e se la differenza non fosse di semplice quantità? Meglio che: *poëta nascitur*, andrebbe detto: *homo nascitur poëta*; poeti piccoli gli uni, poeti grandi gli altri. L'aver fatto di questa differenza quantitativa una differenza qualitativa ha dato origine al culto e alla superstizione del genio, dimenticandosi che la genialità non è qualcosa di disceso dal cielo, ma è l'umanità stessa. L'uomo di genio, che si atteggi o venga rappresentato come lontano da questa, trova la sua punizione nel diventare, o nell'apparire, alquanto ridicolo. Tale il genio del periodo romantico, tale il superuomo dei tempi nostri.

Ma (è bene qui notare) dall'elevazione disopra all'umanità fanno poi precipitare il genio artistico disotto a essa coloro che ne pongono come qualità essenziale l'incoscienza. La genialità intuitiva o artistica, come ogni forma d'attività umana, è sempre cosciente; altrimenti, sarebbe cieco meccanismo. Ciò che al genio artistico può mancare, è soltanto la coscienza riflessa, la coscienza sovraggiunta dello storico o del critico, che gli è inessenziale.

Contenuto e forma nell'Estetica.

Una delle questioni piú dibattute in Estetica è la relazione tra materia e forma, o, come si dice di solito, tra contenuto e forma. Consiste il fatto estetico nel solo contenuto o nella sola forma, o nell'uno e nell'altra insieme? Questione che ha avuto varî significati, che menzioneremo ciascuno a suo luogo; ma sempre che le parole sono state prese nel significato da noi formato di sopra, sempre che per

materia si è intesa l'emozionalità non elaborata esteticamente o le impressioni, e per forma l'elaborazione ossia l'attività spirituale dell'espressione, il nostro pensiero non può essere dubbio. Dobbiamo, cioè, respingere così la tesi che fa consistere l'atto estetico nel solo contenuto (ossia nelle semplici impressioni), come l'altra che lo fa consistere nell'aggiunzione della forma al contenuto, ossia nelle impressioni più le espressioni. Nell'atto estetico, l'attività espressiva non si aggiunge al fatto delle impressioni, ma queste vengono da essa elaborate e formate. Ricompaiono, per così dire, nell'espressione come acqua che sia messa in un filtro e riappaia la stessa e insieme diversa dall'altro lato di questo. L'atto estetico è, perciò, forma, e niente altro che forma.

Da ciò si ricava, non che il contenuto sia alcunché di superfluo (ché anzi è il punto di partenza necessario del fatto espressivo); ma che dalle qualità del contenuto a quelle della forma non c'è passaggio. Si è pensato talvolta che il contenuto, per essere estetico, ossia trasformabile in forma, dovesse avere alcune qualità determinate o determinabili. Ma, se ciò fosse, la forma sarebbe una cosa medesima con la materia, l'espressione con l'impressione. Il contenuto è, sì, il trasformabile in forma, ma fino a tanto che non si sia trasformato, non ha qualità determinabili; di esso noi non sappiamo nulla. Diventa contenuto estetico non prima, ma solo quando si è effettivamente trasformato. Il contenuto estetico è stato anche definito come l'interessante: il che non è falso, ma vuoto. Interessante, infatti, che cosa? L'attività espressiva? E, certo, se questa non se ne interessasse, non l'eleverebbe a forma. Il suo interessarsene è appunto l'elevarlo a forma. — Ma la parola « interessante » è stata anche adoperata con altra non illegittima intenzione, che spiegheremo più oltre.

Critica della imitazione della natura e dell'illusione artistica.

È polisensa, come la precedente, la proposizione che l'arte sia imitazione della natura. Con queste parole ora si sono affermate o almeno adombrate verità, ora sostenuti errori; e, più spesso, non si è pensato nulla di preciso. Uno dei significati scientificamente legittimi si ha, allorché « imitazione » viene intesa come rappresentazione o intuizione della natura, forma di conoscenza. E quando si è voluto designare ciò, e mettere insieme in maggior luce il carattere spirituale del procedimento, risulta legittima anche l'altra proposizione: che l'arte è idealizzazione o imitazione idealizzatrice della natura. Ma se per imitazione della natura s'intende che l'arte dia riproduzioni meccaniche, costituenti duplicati più o meno perfetti di oggetti naturali, innanzi alle quali si rinnovi quello stesso tumulto d'impressioni che producono gli oggetti naturali, la proposizione è evidentemente erronea. Le statue di cera dipinta, che simulano esseri vivi e innanzi a cui arretriamo sbalorditi nei musei di tale roba, non ci danno intuizioni estetiche. L'illusione e l'allucinazione non hanno che vedere col calmo dominio dell'intuizione artistica. Se un artista dipinge lo spettacolo di un museo di statue di cera, se un attore sulla scena ritrae burlescamente l'uomo-statua, abbiamo di nuovo il lavoro spirituale e l'intuizione artistica. Perfino la fotografia, se ha alcunché di artistico, lo ha in quanto trasmette, almeno in parte, l'intuizione del fotografo, il suo punto di vista, l'atteggiamento e la situazione ch'egli s'è industriato di cogliere. E se la fotografia non è del tutto arte, ciò accade appunto perché l'elemento naturale resta più o meno ineliminabile e insubordinato: e infatti, innanzi a quale fotografia, anche delle meglio riuscite, proviamo soddisfazione piena? a quale un artista non farebbe una o molte variazioni e ritocchi, non toglierebbe o aggiungerebbe?

Dal non aver esattamente riconosciuto il carattere teo-

retico della semplice intuizione, distinta così dalla conoscenza intellettiva come dalla percezione; dal credere che solo l'intellettiva, o, tutt'al più, anche la percezione sia conoscenza; è sorta l'affermazione, tante volte ripetuta, che l'arte non sia conoscenza, che essa non dia verità, che appartenga non al mondo teoretico ma al sentimentale e simili. Abbiamo visto che l'intuizione è conoscenza, libera da concetti e più semplice che non sia la cosiddetta percezione del reale: e perciò l'arte è conoscenza, è forma, non appartiene al sentimento e alla materia psichica. Se si è insistito tante volte e da tanti estetici a mettere in rilievo che l'arte è apparenza (*Schein*), ciò è stato appunto perché si sentiva la necessità di distinguerla dal più complicato atto percettivo, affermandone la pura intuitività. E se si è insistito sull'essere l'arte sentimento, ciò è stato pel medesimo motivo: escluso, infatti, il concetto come contenuto dell'arte ed esclusa la realtà storica in quanto tale, altro contenuto non resta che la realtà appresa meramente nella sua ingenuità e immediatezza, nello slancio vitale, come sentimento, ossia, di nuovo, l'intuizione pura.

Anche dal non aver bene stabilito, o dall'aver perduto di vista, il carattere distintivo dell'espressione dall'impressione, della forma dalla materia, ha preso origine la teoria dei sensi estetici.

Questa teoria si riduce all'errore ora indicato, di voler cercare cioè un passaggio dalle qualità del contenuto a quelle della forma. Domandare, infatti, quali siano i sensi estetici, importa domandare quali impressioni sensibili possano entrare nelle espressioni estetiche, e quali debbano entrarvi di necessità. Al che dobbiamo subito rispondere: che tutte le impressioni possono entrare nelle espressioni o formazioni estetiche; ma che nessuna deve entrarvi di necessità.

— dell'arte concepita come fatto sentimentale e non teoretico. La parvenza estetica e il sentimento.

Critica della teoria dei sensi estetici.

Dante eleva a forma non solo il « dolce color d'oriental zaffiro » (impressioni visive), ma impressioni tattili o termiche come « l'aër grasso » e i « freschi ruscelletti » che « asciugano vieppiù » la gola all'assetato. Ed è una curiosa illusione credere che una pittura dia impressioni semplicemente visive. Il vellutato di una guancia, il calore di un corpo giovanile, la dolcezza e la freschezza di un frutto, il tagliente di una lama affilata, e via dicendo, non sono impressioni che abbiamo anche da una pittura? e son forse visive? Che cosa sarebbe una pittura per un ipotetico uomo, il quale, privo di tutti o di molti dei sensi, acquistasse d'un tratto l'organo solo della vista? Il quadro, che abbiamo innanzi e che crediamo di vedere solamente con gli occhi, non apparirebbe, agli occhi di lui, se non come qualcosa di poco piú dell'imbrattata tavolozza di un pittore.

Alcuni, che tengono fermo al carattere estetico di particolari gruppi d'impressioni (per esempio, delle visive e delle auditive) e ne escludono altri, concedono poi che, se nel fatto estetico le impressioni visive e auditive entrano come dirette, quelle percepite dagli altri sensi vi entrino anche, ma solamente come associate. Anche questa distinzione è del tutto arbitraria. L'espressione estetica è sintesi, nella quale è impossibile distinguere il diretto e l'indiretto. Tutte le impressioni sono in essa parificate, in quanto vengono estetizzate. Chi riceve in sé l'immagine di un quadro o di una poesia, non ha innanzi questa immagine come una serie d'impressioni, alcune delle quali abbiano una prerogativa o una precedenza sulle altre. E di ciò che accade prima di averla ricevuta, non si sa nulla; come, d'altro canto, le distinzioni, che si fanno dipoi, riflettendo, non riguardano piú in nessun modo l'arte in quanto tale.

La dottrina dei sensi estetici è stata presentata anche in altro modo: come il tentativo di stabilire quali organi fisiologici siano necessari pel fatto estetico. L'organo o

l'apparato fisiologico non è altro che un complesso di cellule, così e così costituite e così e così disposte; cioè un fatto o un concetto meramente fisico e naturale. Ma l'espressione non conosce fatti fisiologici: essa ha il suo punto di partenza nelle impressioni, e la via fisiologica per la quale queste sono pervenute nello spirito, le è affatto indifferente. Una via o un'altra fa lo stesso: basta che siano impressioni.

Certo, la mancanza di alcuni organi, ossia di alcuni complessi di cellule, impedisce il prodursi di alcune impressioni (salvoché, per una sorta di compensazione organica, non si abbiano per altra via). Il cieco nato non può intuire ed esprimere la luce. Ma le impressioni non sono condizionate soltanto dall'organo, si bene anche dagli stimoli che operano sull'organo. Chi non abbia avuto mai l'impressione del mare, non saprà mai esprimerlo; e chi non abbia avuto l'impressione della vita del gran mondo o della lotta politica, non esprimerà mai né l'una cosa né l'altra. Ciò non stabilisce una dipendenza della funzione espressiva dallo stimolo o dall'organo; ma è la ripetizione di quanto già sappiamo: l'espressione presuppone l'impressione, e particolari espressioni, particolari impressioni. Del resto, ogni impressione esclude le altre nel momento in cui essa domina; e così ogni espressione.

Un altro corollario della concezione dell'espressione come attività, è l'indivisibilità dell'opera d'arte. Ogni espressione è un'unica espressione. L'attività estetica è fusione delle impressioni in un tutto organico. Ed è quel che si è voluto sempre notare quando si è detto che l'opera d'arte deve avere unità, o, ch'è lo stesso, unità nella varietà. L'espressione è sintesi del vario, o molteplice, nell'uno.

Parrebbe opporsi a quest'affermazione il fatto che noi dividiamo l'opera artistica nelle sue parti: un poema in scene, episodi, similitudini, sentenze, o un quadro nelle

Unità e indivisibilità dell'opera d'arte.

singole figure e oggetti, sfondo, primo piano e così via. Ma codesta divisione annulla l'opera, come il dividere l'organismo in cuore, cervello, nervi, muscoli e via continuando, muta il vivente in cadavere. È vero che vi sono organismi in cui la divisione dà luogo a più esseri viventi; ma in tal caso, e trasportando l'analogia al fatto estetico, è da concludere per una molteplicità di germi di vita e per una rapida rielaborazione delle singole parti in nuove espressioni uniche.

Si osserverà che l'espressione sorge talora su altre espressioni: vi sono espressioni semplici e ve ne sono composte. Qualche differenza bisogna pur riconoscere tra l'*eureka*, con cui Archimede esprimeva tutto il suo giubilo per la fatta scoperta, e l'atto espressivo (anzi i cinque atti) di una tragedia regolare. — Ma no: l'espressione sorge sempre direttamente sulle impressioni. Chi concepisce una tragedia mette in un gran crogiuolo una grande quantità, per così dire, d'impressioni: le espressioni stesse, altra volta concepite, vengono fuse insieme con le nuove in un'unica massa; allo stesso modo che in una fornace di fusione si possono gittare informi pezzi di bronzo e statuette elettissime. Perché si abbia la nuova statua, le statuette elettissime debbono fondersi al modo stesso dei pezzi informi. Le vecchie espressioni debbono ridiscendere a impressioni, per potere essere sintetizzate con le altre in una nuova unica espressione.

L'arte come
liberatrice.

Elaborando le impressioni, l'uomo si libera da esse. Oggettivantole, le distacca da sé e si fa loro superiore. La funzione liberatrice e purificatrice dell'arte è un altro aspetto e un'altra formola del suo carattere di attività. L'attività è liberatrice appunto perché scaccia la passività.

Da ciò si scorge anche perché agli artisti si soglia a volta a volta attribuire la massima sensibilità o passionalità, e la massima insensibilità o l'olimpica serenità.

Entrambe le qualifiche si conciliano, perché non cadono sullo stesso oggetto. La sensibilità o passionalità si riferisce alla ricca materia che l'artista accoglie nel suo animo; l'insensibilità o serenità, alla forma con cui egli assoggetta e domina il tumulto sensazionale e passionale.

III

L'ARTE E LA FILOSOFIA

Indissolubilità della conoscenza intellettuale dall'intuitiva.

Le due forme di conoscenza, l'estetica e l'intellettuale o concettuale, sono bensì diverse, ma non stanno tra loro disgiunte e disperate, come due forze di cui ciascuna tira per il suo verso. Se abbiamo dimostrato che la forma estetica è affatto indipendente dall'intellettuale e si regge da sé senz'alcun appoggio estraneo, non abbiamo detto che l'intellettuale possa stare senza l'estetica. Questa reciproca non sarebbe vera.

Che cosa è la conoscenza per concetti? È conoscenza di relazioni di cose, e le cose sono intuizioni. Senza le intuizioni non sono possibili i concetti, come senza la materia delle impressioni non è possibile l'intuizione stessa. Le intuizioni sono: questo fiume, questo lago, questo rigagnolo, questa pioggia, questo bicchier d'acqua; il concetto è: l'acqua, non questa o quella apparizione e caso particolare, ma l'acqua in genere, in qualunque tempo e luogo si realizzi; materia d'intuizioni infinite, ma di un concetto solo e costante.

Senonché il concetto, l'universale, se per un verso non è più intuizione, per un altro è, e non può non essere, intuizione. Anche l'uomo che pensa, in quanto pensa, ha impressioni ed affetti: le sue impressioni e i suoi affetti non saranno quelli dell'uomo non filosofo, non l'amore o l'odio

per certi oggetti e individui, ma lo sforzo stesso del pensiero, col dolore e la gioia, l'amore e l'odio, che a esso sono congiunti; il quale sforzo, per diventare oggettivo innanzi allo spirito, non può non prendere forma intuitiva. Parlare non è pensare logicamente, ma pensare logicamente è, insieme, parlare.

Che il pensiero non possa stare senza il parlare, è verità generalmente riconosciuta. Le negazioni di questa tesi si fondano tutte su equivoci ed errori.

Critica delle negazioni di questa tesi.

Un primo equivoco è di coloro che osservano che si può pensare del pari con figure geometriche, cifre algebriche, segni ideografici, senza alcuna parola, neanche pronunciata tacitamente e quasi insensibilmente dentro di sé; che vi son lingue in cui la parola, il segno fonico, non esprime nulla se non si guardi anche al segno scritto; e via discorrendo. Ma allorché si è detto « parlare », si è voluto adoperare da noi una sineddoche e intendere genericamente « espressione », la quale, come abbiamo notato, non è la sola espressione cosiddetta verbale. Sarà o no vero che alcuni concetti possano pensarsi senza manifestazioni foniche; ma gli esempî stessi recati in contrario provano che quei concetti non stanno mai senza espressioni.

Altri adducono che gli animali, o certi animali, pensano e ragionano senza parlare. Ora, se pensino e come e che cosa pensino gli animali, se essi siano uomini rudimentali e quasi selvaggi resistenti all'incivilimento, piuttosto che macchine fisiologiche come volevano i vecchi spiritualisti, tutto ciò, a questo punto, può non riguardarci. Allorché il filosofo parla della natura animale, brutale, impulsiva, istintiva, e simili, non si fonda su congetture di questa fatta, concernenti cani o gatti, leoni o formiche, ma sull'osservazione di quel che di animalesco e di brutale è nell'uomo: del limite o della base animalesca

che avvertiamo in noi stessi. Che se poi i singoli animali, cani o gatti, leoni o formiche, abbiano alcunché dell'attività dell'uomo, tanto meglio, o tanto peggio, per essi: ciò vorrà dire che anche per essi si dovrà discorrere, non di « natura » in senso totale, ma di una base animalesca, più ampia e greve forse di quella dell'uomo. E, supposto pure che gli animali pensino e formino concetti, che cosa giustificherebbe, in linea di congettura, l'ammettere che facciano ciò senza espressioni corrispondenti? L'analogia con l'uomo, la conoscenza dello spirito, la psicologia umana, che serve di strumento a tutte le congetture di psicologia animale, costringerebbe invece a supporre che, se in qualche modo pensano, parlino anche in qualche modo.

Dalla psicologia umana, anzi letteraria, è tolta l'altra obiezione, che il concetto può esistere senza la parola, tanto vero che ognuno di noi ammette e conosce libri pensati bene e scritti male: un pensiero cioè, che resta pensiero di là dall'espressione o nonostante l'espressione manchevole. Ma quando discorriamo di libri pensati bene e scritti male, non possiamo intendere altro se non che in quei libri sono parti, pagine, periodi o proposizioni, pensati bene e scritti bene, e altri, fors'anche i meno importanti, pensati male e scritti male, non pensati davvero e quindi non espressi davvero. La *Scienza nuova* del Vico, dov'è scritta veramente male, è pensata anche male. Che se dai grossi volumi passiamo a una breve proposizione, l'erroneità o l'inesattezza di quel detto salta agli occhi. Come una proposizione potrebb'essere pensata chiaramente e scritta confusamente?

Ciò che soltanto si può ammettere è, che talora noi abbiamo pensieri (concetti) in una forma intuitiva, la quale è un'espressione abbreviata o meglio peculiare, bastevole a noi, ma non sufficiente a comunicarli con facilità a un'altra persona determinata o a più altre persone determinate.

Onde inesattamente si dice che abbiamo il pensiero e non l'espressione; quando propriamente si dovrebbe dire, che abbiamo, sí, l'espressione, ma un'espressione che non è ancora facilmente commerciabile. Il che è, per altro, un fatto assai mutevole e relativo: vi ha sempre chi coglie a volo il nostro pensiero, e lo preferisce in quella forma abbreviata, e s'infastidirebbe dell'altra piú sviluppata occorrente ad altri. In altri termini, il pensiero, logicamente e astrattamente considerato, sarà a un dipresso il medesimo; ma esteticamente si tratta di due intuizioni o espressioni diverse, in ciascuna delle quali entrano elementi psichici diversi. Lo stesso argomento vale a distruggere, o a interpretare rettamente, la distinzione affatto empirica tra linguaggio interno e linguaggio esterno.

Le manifestazioni piú alte, le cime da lontano risplendenti della conoscenza intuitiva e della conoscenza intellettuale si dicono, come già sappiamo, Arte e Scienza. Arte e Scienza sono, dunque, distinte e insieme congiunte: coincidono per un lato, ch'è il lato estetico. Ogni opera di scienza è insieme opera d'arte. Il lato estetico potrà restare poco avvertito, quando la nostra mente sia tutta presa dallo sforzo d'intendere il pensiero dello scienziato e di esaminarne la verità. Ma non resta piú inavvertito quando dall'attività dell'intendere passiamo a quella del contemplare, e vediamo quel pensiero o svolgerci innanzi limpido, netto, ben contornato, senza parole superflue, senza parole mancanti, con ritmo e intonazione appropriati; ovvero confuso, rotto, impacciato, saltellante. E grandi pensatori sono ammirati talvolta grandi scrittori; laddove altri pensatori, anch'essi grandi, restano scrittori piú o meno frammentari, se pure i loro frammenti valgano opere armoniche, coerenti e perfette.

Ai pensatori e agli scienziati si perdona l'essere scrittori mediocri: i frammenti, le fulgurazioni ci consolano

Arte e scienza.

dell'intero, perché è ben più facile dal frammento geniale cavare la composizione ben ordinata, dalla scintilla sprigionare la fiamma, che non raggiungere la scoperta geniale. Ma come perdonare ai puri artisti di essere dicitori mediocri? « *Mediocribus esse poëtis non dii, non homines, non concessere columnæ* ». Al poeta, al pittore, cui manchi la forma, manca ogni cosa, perché manca sé stesso. La materia poetica corre negli animi di tutti: solo l'espressione, cioè la forma, fa il poeta. E qui si trova la verità della tesi che nega all'arte qualsiasi contenuto, intendendosi per contenuto appunto il concetto intellettuale. In questo senso, posto « contenuto » eguale a « concetto », è esattissimo non solo che l'arte non consiste nel contenuto, ma che essa non ha contenuto.

Anche la distinzione tra poesia e prosa non può inverarsi se non in questa tra arte e scienza. Fin dall'antichità fu visto che quella distinzione non poteva fondarsi sopra elementi esteriori, quali il ritmo e il metro, la forma sciolta e la legata; e ch'era invece tutta interna. La poesia è il linguaggio del sentimento; la prosa, dell'intelletto; ma poiché l'intelletto, nella sua concretezza e realtà, è anche sentimento, ogni prosa ha un lato di poesia.

Il rapporto tra conoscenza intuitiva o espressione, e conoscenza intellettuale o concetto, tra arte e scienza, tra poesia e prosa, non si può significare altrimenti se non dicendo ch'è quello di un doppio grado. Il primo grado è l'espressione, il secondo il concetto: l'uno può stare senza l'altro, ma il secondo non può stare senza il primo. Vi è poesia senza prosa, ma non prosa senza poesia. L'espressione è, infatti, la prima affermazione dell'attività umana. La poesia è la « lingua materna del genere umano »; i primi uomini « furono da natura sublimi poeti ». Il che viene riconosciuto anche in altro modo da quanti notano che il passaggio da psiche a spirito, da sensibilità animale

Contenuto e forma: altro significato. Prosa e poesia.

Il rapporto di primo e secondo grado.

ad attività umana, si compie per mezzo del linguaggio (e dovrebbero dire dell'intuizione o espressione in genere). Soltanto ci pare poco esatto dire, come si usa, che il linguaggio o l'espressione e l'anello intermedio tra la naturalità e l'umanità, quasi un misto dell'una e dell'altra. Dove appare l'umanità, l'altra è già sparita; l'uomo che si esprime esce, sí, immediatamente, dallo stato naturale, ma ne esce; non vi sta mezzo dentro e mezzo fuori, come indicherebbe l'immagine dell'anello intermedio.

Oltre queste due forme, lo spirito conoscitivo non ne ha altre. Intuizione e concetto lo esauriscono completamente. Nel passare dall'una all'altro e nel ripassare dal secondo alla prima, s'aggira tutta la vita teoretica dell'uomo.

Inesattamente è annoverata come terza forma teoretica la storicità. Questa non è forma, ma contenuto: come forma, non è altro che intuizione o fatto estetico. La storia non ricerca leggi né foggia concetti; non induce né deduce; è diretta *ad narrandum*, non *ad demonstrandum*; non costruisce universali e astrazioni, ma pone intuizioni. Il questo qui, *l'individuum omnimode determinatum*, è il dominio di essa, com'è il dominio dell'arte. La storia si riduce perciò sotto il concetto generale dell'arte.

Contro questa tesi, riuscendo impossibile escogitare una terza forma conoscitiva, si sono mosse obiezioni, le quali menerebbero ad aggregare la storia alla conoscenza intellettuale o scientifica. Obiezioni animate, per una parte, dal preconconcetto che alla storia si tolga qualcosa del suo valore e della sua dignità col negarle carattere di scienza (concettuale); e, per l'altra, da una falsa idea dell'arte, concepita non come forma teoretica essenziale, ma come un divertimento, una superfluità, una frivolezza. Senza riaprire un lungo e dibattuto processo, che per nostro conto stimiamo chiuso, accenneremo qui soltanto a un sofisma,

Inesistenza di altre forme conoscitive.

La storicità. Identità e differenza rispetto all'arte.

che ha avuto fortuna e ancora si ripete, diretto a provare l'indole logica e scientifica della storia. Il sofisma consiste nel concedere che la conoscenza storica abbia per oggetto l'individuale, ma non la rappresentazione (si soggiunge), si bene il concetto dell'individuale: donde si conclude che la storia sia anch'essa conoscenza logica o scientifica. La storia, insomma, elaborerebbe il concetto di un personaggio, di Carlo Magno o di Napoleone, di un'epoca, del Rinascimento o della Riforma, di un avvenimento, della Rivoluzione francese o della Unificazione d'Italia, allo stesso modo che la Geometria elabora i concetti delle forme spaziali o l'Estetica quello dell'espressione. Ma di tutto ciò non c'è nulla: la storia non può se non presentare Napoleone e Carlo Magno, il Rinascimento e la Riforma, la Rivoluzione francese e l'Unificazione italiana, fatti individuali, nella loro fisionomia individuale, cioè proprio nel senso in cui i logici dicono che dell'individuale non si dà concetto ma solo rappresentazione. Il cosiddetto concetto dell'individuale è sempre concetto universale o generale; ricco di note, ricchissimo se si vuole, ma, per ricco che sia, incapace di attingere quell'individualità che la conoscenza storica, in quanto conoscenza estetica, sola attinge.

Per intendere in qual modo nell'ambito dell'arte in genere la conoscenza storica si distingue da quella artistica in senso stretto, bisogna ricordare ciò che si è osservato circa il carattere ideale dell'intuizione o prima percezione, in cui tutto è reale e perciò niente è reale. In uno stadio ulteriore, lo spirito forma i concetti d'esterno e d'interno, di accaduto e di desiderato, di oggetto e di soggetto e simili, ossia distingue l'intuizione storica dalla non storica, la reale dalla irreale, la fantastica reale dalla fantastica pura. Anche i fatti interni, ciò che si desidera e si fantastica, i castelli in aria e i paesi di cuccagna, hanno la

loro realtà; anche la psiche ha la sua storia. Nella biografia di un individuo entrano come fatti reali anche le sue illusioni. Ma la storia di una psiche individuale è storia, perché vi opera sempre la distinzione tra reale e ir-reale, anche quando il reale siano le illusioni stesse. Senonché, nella storia, codesti concetti distintivi non stanno come i concetti nella scienza, ma piuttosto come quelli che abbiamo visto sciogliersi e fondersi nelle intuizioni estetiche, benché, nel nuovo caso, abbiano un rilievo affatto proprio. La storia non costruisce i concetti del reale e dell'irreale, ma li adopera; la storia, insomma, non è la teoria della storia. Per riconoscere se un fatto della nostra vita fu reale o immaginario, non soccorre la mera analisi concettuale: bisogna riprodurre innanzi alla mente nel modo più completo le intuizioni, quali erano nel momento in cui si produssero. La storicità si distingue in concreto dalla pura fantasia come un'intuizione qualsiasi da un'altra intuizione qualsiasi: nella memoria.

Dove questa non giunge, dove le sfumature delle intuizioni reali e delle irreali sono così lievi e sfuggenti che le une si confondono con le altre, o bisogna rinunciare, almeno provvisoriamente, a sapere ciò che in realtà accadde (rinuncia che facciamo spesso), o conviene ricorrere alla congettura, alla verisimiglianza, alla probabilità. Il principio di verisimiglianza e di probabilità domina, infatti, tutta la critica storica. L'esame delle fonti e delle autorità è diretto a stabilire le testimonianze più credibili. E quali sono le testimonianze più credibili se non quelle appunto dei migliori osservatori, ossia dei migliori ricordatori, e che (ciò s'intende) non abbiano avuto animo e interesse a falsificare la verità delle cose?

Onde accade che lo scettico intellettualista ha buon gioco quando si fa a negare la certezza di qualunque storia; ché la certezza della storia è diversa da quella

La critica storica.

Lo scetticismo storico.

della scienza. È la certezza del ricordo e dell'autorità, non dell'analisi e della dimostrazione. Chi parla d'induzione, di dimostrazione storica e simili, fa uso metaforico di queste parole, le quali nella storia assumono senso affatto diverso da quello che hanno nelle scienze. La convinzione dello storico è la convinzione indimostrabile del giurato, che ha ascoltato i testimoni, seguito attentamente il processo, e pregato il cielo d'ispirarlo. Sbaglia, senza dubbio, alle volte; ma gli sbagli rappresentano una trascurabile minoranza di fronte ai casi in cui si coglie il vero. E perciò il buon senso ha ragione contro gl'intellettualisti nel credere alla storia, la quale non è già « favola convenuta », ma ciò che l'individuo e l'umanità ricordano del loro passato. Ricordo dove oscuro, dove chiarissimo; ricordo che con industri sforzi si procura di allargare e rendere preciso il meglio possibile; ma tale che non se ne può far di meno e che, preso nel tutt'insieme, è ricco di verità. Solo per gusto di paradossi si potrà dubitare che sia mai esistita una Grecia e una Roma, un Alessandro e un Cesare, un'Europa feudale e una serie di rivoluzioni che l'abbatterono; che il 1° novembre 1517 si videro affisse le tesi di Lutero alla porta della chiesa di Vittemberga, o che il 14 luglio 1789 fu presa dal popolo di Parigi la Bastiglia. « Che ragione rendi tu di tutto questo? », domanda ironicamente il sofista. L'umanità risponde: « Io ricordo ».

La filosofia
come scienza
perfetta.
Le cosiddette
scienze natu-
rali, e i loro
limiti.

Il mondo dell'accaduto, del concreto, dello storico, è ciò che si chiama il mondo della realtà e della natura, comprendente così la realtà che si dice fisica come quella che si dice spirituale ed umana. Tutto questo mondo è intuizione; intuizione storica, se lo presenta qual esso è realisticamente; intuizione fantastica o artistica in senso stretto, se lo presenta sotto l'aspetto del possibile, ossia dell'immaginabile.

La scienza, la vera scienza, che è non intuizione ma concetto, non individualità ma universalità, non può essere se non scienza dello spirito, ossia di ciò che la realtà ha di universale: Filosofia. Se, fuori di questa, si parla di scienze naturali, bisogna notare che codeste sono scienze improprie, cioè complessi di conoscenze, arbitrariamente astratte e fissate. Le cosiddette scienze naturali, infatti, riconoscono esse medesime di essere sempre circondate da limiti; limiti i quali non sono poi altro che dati storici e intuitivi. Esse calcolano, misurano, pongono eguaglianze, stabiliscono regolarità, foggiano classi e tipi, formolano leggi, mostrano a loro modo come un fatto nasca da altri fatti; ma tutti i loro progressi urtano sempre in fatti che sono appresi intuitivamente e storicamente. Perfino la geometria afferma ora di riposare tutta su ipotesi, non essendo lo spazio tridimensionale o euclideo se non uno degli spazi possibili, che si studia di preferenza perché riesce più comodo. Ciò che di vero è nelle scienze naturali, è o filosofia o fatto storico; ciò che vi è di propriamente naturalistico, è astrazione e arbitrio. Allorché le discipline naturali vogliono costituirsi in scienze perfette, debbono saltare fuori dalla loro cerchia e passare alla filosofia: il che fanno quando pongono i concetti, tutt'altro che naturalistici, di atomo inesteso, di etere o vibrante, di forza vitale, di spazio non intuibile, e simili: veri e propri conati filosofici, quando non siano parole vuote di senso. I concetti naturalistici sono, senza dubbio, molto utili; ma non si può da essi cavare quel sistema, ch'è solo dello spirito.

Questi dati storici e intuitivi, ineliminabili dalle discipline naturali, spiegano, inoltre, non solo come, col progresso del sapere, discenda via via al grado di credenze mitologiche e illusioni fantastiche ciò che un tempo era considerato verità, ma anche come tra i naturalisti si tro-

vino di quelli, che chiamano fatti mitici, espedienti verbali, convenzioni tutto ciò che nelle loro discipline è come il fondamento di ogni ragionamento. E i naturalisti e matematici che, impreparati, si affacciano allo studio delle energie dello spirito, facilmente vi trasportano siffatte abitudini mentali, e parlano, in filosofia, di convenzioni che sono così o così, « come l'uom se l'arrecà »: convenzioni la verità e la moralità, convenzione suprema lo Spirito stesso! Eppure, perché si abbiano convenzioni, è necessario che esista qualcosa su cui non si conviene, ma che sia l'agente stesso della convenzione: l'attività spirituale dell'uomo. La limitatezza delle scienze naturali postula l'illimitatezza della filosofia.

Resta fermo per queste spiegazioni che due sono le forme pure o fondamentali della conoscenza: l'intuizione e il concetto; l'Arte, e la Scienza o Filosofia; risolvendo in esse la Storia, la quale è come la risultante della intuizione messa a contatto col concetto, cioè dell'arte che, nel ricevere in sé le distinzioni filosofiche, resta tuttavia concretezza e individualità. Tutte le altre (scienze naturali, matematiche) sono forme impure, miste di elementi estranei e d'origine pratica. L'intuizione ci dà il mondo, il fenomeno; il concetto ci dà il noumeno, lo Spirito.

IV

ISTORISMO E INTELLETTUALISMO NELL'ESTETICA

Questi rapporti nettamente stabiliti tra la conoscenza intuitiva o estetica e le altre forme fondamentali o derivate di conoscenza ci mettono in grado di scorgere dove sia l'errore di una serie di teorie che si sono presentate o si sogliono presentare come teorie di Estetica.

Dalla confusione tra le esigenze dell'arte in genere e quelle particolari della storia è nata la teoria (che ora ha perduto terreno, ma ch'è stata dominante pel passato) del verisimile come oggetto dell'arte. Senza dubbio, come accade di solito nell'uso di proposizioni erronee, l'intenzione che portava a parlare di verisimile era spesse volte molto più sana che non appaia dalla definizione che si dava della parola. Per verisimiglianza si voleva intendere, in fondo, la coerenza artistica della rappresentazione, cioè la pienezza e l'efficacia, l'effettiva presenza di questa. Chi si faccia a tradurre « verisimile » con « coerente », troverà spesso un senso assai giusto nelle discussioni, negli esempi e nei giudizi dei critici presso i quali quella parola ricorre. Un personaggio inverisimile, un finale inverisimile di commedia sono, in realtà, personaggi mal disegnati, finali appiccicati, fatti artisticamente immotivati: anche le fate e i folletti (si è detto con ragione) debbono avere verisimi-

Critica del verisimile e del naturalismo.

glianza, cioè essere fate e folletti per davvero, intuizioni artistiche coerenti. Invece di « verisimile » è stato usato talora il vocabolo « possibile », il quale, come abbiamo notato di passaggio, è sinonimo di intuibile o immaginabile: tutto ciò che s'immagina davvero, ossia coerentemente, è possibile. Ma altra volta, e da non pochi critici e trattatisti, per verisimile si è inteso il carattere di credibilità storica, cioè quella verità storica, che non è dimostrabile ma congetturabile, non vera ma verisimile; e si è voluto imporre il medesimo carattere all'arte. Chi non ricorda nella storia della letteratura la gran parte che hanno avuto le censure del verisimile, per esempio della *Gerusalemme*, condotte in base alla storia delle Crociate, o dei poemi omerici in base al costume verisimile degl'imperatori e dei re?

Altra volta ancora si è richiesta dall'arte la riproduzione della realtà naturale ossia storicamente esistente; ed è questo un altro dei significati erronei che assume la dottrina dell'imitazione della natura. Il verismo e il naturalismo hanno dato poi l'esempio di una confusione del fatto estetico perfino coi procedimenti delle scienze naturali col vagheggiare non sappiamo quale dramma o romanzo che sarebbe dovuto essere, non solo di osservazione, ma, nientemeno, sperimentale.

— delle idee
nell'arte, del-
l'arte a tesi, e
del tipico.

Molto più frequenti le confusioni tra il procedere dell'arte e quello delle scienze filosofiche. Così si è considerato come proprio dell'arte esporre concetti, unire un intelligibile a un sensibile, rappresentare le idee o gli universalì; e si è scambiata per tal modo l'arte con la scienza, ossia l'attività artistica in genere col caso particolare in cui diventa estetico-logica.

Al medesimo errore si riduce la teoria dell'arte come propugnatrice di tesi, consistente cioè in una rappresentazione individuale che esemplifichi leggi scientifiche.

L'esempio, in quanto è esempio, sta per la cosa esemplificata; ed appartiene dunque ai modi di trattazione scientifica, siano pure di carattere popolare o divulgativo.

Si dica lo stesso della teorica estetica del tipico, quando per tipo s'intenda appunto, come si suole, l'astrazione o il concetto, e si afferma che l'arte deve fare risplendere nell'individuo la specie. Che se poi per tipico s'intenda l'individuale, anche qui si fa una semplice variazione di parole. Tipeggiare importerà, in questo caso, caratterizzare, ossia determinare e rappresentare l'individuale. Don Chisciotte è un tipo; ma di che è tipo se non di tutti i Don Chisciotte? tipo, per così dire, di sé medesimo? Di concetti astratti, come della perdita del senso del reale, o dell'amore della gloria, no, di certo: sotto codesti concetti si possono pensare infiniti personaggi, che non sono Don Chisciotte. In altri termini, nell'espressione di un poeta (per esempio, in un personaggio poetico) noi troviamo le nostre medesime impressioni pienamente determinate e inverate; e diciamo tipica quell'espressione, che potremmo dire semplicemente estetica. Così anche si è parlato di universali poetici o artistici: con le quali parole talvolta si ripeteva la richiesta del tipico in arte, ma tal'altra s'intendeva dare rialzo al carattere spirituale e ideale dell'opera artistica, che gli imitazionisti, realisti e veristi ignoravano o negavano.

Continuando a correggere questi errori o a schiarire gli equivoci, noteremo che altresì è stato considerato essenza dell'arte il simbolo. Ma se il simbolo è concepito come inseparabile dall'intuizione artistica, è sinonimo dell'intuizione stessa, che ha sempre carattere ideale; non v'è nell'arte un doppio fondo, ma un fondo solo, e tutto in essa è simbolico perché tutto è ideale. Che se poi il simbolo è concepito separabile, se da un lato si può esprimere il simbolo e dall'altro la cosa simboleggiata, si ricade nell'errore intellettualistico: quel preteso simbolo è l'esposizione di un

— del simbolo
e dell'allegoria.

concetto astratto, è un'allegoria, è scienza, o arte che scimmietta la scienza. Ma bisogna essere giusti anche verso l'allegorico e notare che in certi casi essa riesce cosa affatto innocua. Posta la *Gerusalemme liberata*, se n'è poi escogitata l'allegoria; posto l'*Adone* del Marino, il poeta della lascivia insinuò poi ch'esso fosse vòlto a mostrar come « smoderato piacer termina in doglia »; posta una statua di bella donna, lo scultore può appiccarvi un cartello per dire che la sua statua rappresenta la *Clemenza* o la *Bontà*. Quest'allegoria, che giunge *post festum*, a opera compiuta, non altera l'opera d'arte. E che cosa è allora? È un'espressione aggiunta estrinsecamente a un'altra espressione. Al poema della *Gerusalemme* si aggiunge una paginetta di prosa, che esprime un altro pensiero de poeta; all'*Adone*, un verso o una strofe, che esprime ciò che il poeta vorrebbe dare a intendere a una parte del suo pubblico; alla statua, nient'altro che una parola: « clemenza » o « bontà ».

Critica della
teorica dei ge-
neri artistici e
letterari.

Ma il trionfo piú cospicuo dell'errore intellettualistico è nella dottrina dei generi artistici e letterari, che ancora corre nei trattati e perturba i critici e gli storici dell'arte. Vediamone la genesi.

Lo spirito umano può passare dall'estetico al logico, appunto perché quello è un primo grado rispetto a questo; distruggere le espressioni, ossia il pensiero dell'individuale, col pensiero dell'universale; sciogliere i fatti espressivi in rapporti logici. Che questa operazione si concreti a sua volta in un'espressione, abbiamo già mostrato; ma ciò non vuol dire che le prime espressioni non siano state distrutte: esse hanno ceduto il luogo alle nuove espressioni estetico-logiche. Quando si è sul secondo gradino, il primo è abbandonato.

Chi entri in una galleria di quadri, o chi prenda a leggere una serie di poemi, può, dopo aver guardato e letto, procedere oltre a indagare la natura e le relazioni delle cose

colà espresse. Così quei quadri e quei componimenti, di cui ciascuno è un individuo logicamente ineffabile, gli si vanno risolvendo in universali ed astrazioni, come costumi, paesaggi, ritratti, vita domestica, battaglie, animali, fiori, frutti, marine, campagne, laghi, deserti, fatti tragici, comici, pietosi, crudeli, lirici, epici, drammatici, cavallereschi, idillici, e simili; spesso anche in categorie meramente quantitative, come quadretto, quadro, statuina, gruppo, madrigale, canzone, sonetto, collana di sonetti, poesia, poema, novella, romanzo, e simili.

Quando noi pensiamo il concetto vita domestica, o cavalleria, o idillio, o crudeltà, o uno qualsiasi dei ricordati concetti quantitativi, il fatto espressivo individuale, dal quale si erano prese le mosse, è stato abbandonato. Da uomini estetici ci siamo mutati in uomini logici; da contemplatori di espressioni, in raziocinatori. E a tal procedere, di certo, non c'è nulla da obiettare. Come altrimenti nascerebbe la scienza, la quale, se ha per presupposto le espressioni estetiche, ha per proprio fine l'andar oltre di quelle? La forma logica o scientifica, in quanto tale, esclude la forma estetica. Chi si fa a pensare scientificamente, ha già cessato di contemplare esteticamente; benché il suo pensiero prenda di necessità a sua volta (come si è detto e sarebbe superfluo ripetere) forma estetica.

L'errore comincia quando dal concetto si vuol dedurre l'espressione e nel fatto sostituito ritrovare le leggi del fatto sostituito; quando non si scorge la differenza tra il secondo gradino e il primo, e di conseguenza, stando sul secondo, si asserisce di stare sul primo. Questo errore prende il nome di teoria dei generi artistici e letterari.

— Qual'è la forma estetica della vita domestica, della cavalleria, dell'idillio, della crudeltà, e così via? come debbono essere rappresentati questi contenuti? — Tale,

denudato e ridotto alla piú semplice formola, è il problema assurdo, che la dottrina dei generi artistici e letterarî si propone; in ciò consiste qualsiasi ricerca di leggi o regole di generi. Vita domestica, cavalleria, idillio, crudeltà e simili non sono impressioni, ma concetti; non contenuti, ma forme logico-estetiche. La forma non si può esprimere, perché è già essa stessa espressione. O che cosa sono le parole « crudeltà », « idillio », « cavalleria », « vita domestica » e via enumerando, se non le espressioni di quei concetti?

Anche le piú affinate di tali distinzioni, anche quelle che hanno aspetto piú filosofico, non reggono alla critica; come quando si distinguono le opere d'arte in genere soggettivo e genere oggettivo, in lirica ed epica, in opere di sentimento e opere di figurazione; essendo impossibile staccare, in analisi estetica, il lato soggettivo dall'oggettivo, il lirico dall'epico, l'immagine del sentimento da quella delle cose.

Errori derivati da questa teoria nei giudizi sull'arte.

Dalla dottrina dei generi artistici e letterarî derivano quelle fogge erronee di giudizio e di critica, mercé le quali, innanzi a un'opera d'arte, invece di determinare se sia espressiva e che cosa esprima, se parli o balbetti o taccia addirittura, si domanda: — È essa conforme alle leggi del poema epico o a quelle della tragedia? alle leggi della pittura storica o a quelle del paesaggio? — Gli artisti, per altro, quantunque a parole o con finte ubbidienze abbiano mostrato di accettarle, in realtà hanno fatto sempre le fische a codeste leggi dei generi. Ogni vera opera d'arte ha violato un genere stabilito, venendo così a scompigliare le idee dei critici, i quali sono stati costretti ad allargare il genere, senza poter impedire per altro che anche il genere così allargato non sembri poi troppo stretto a causa del sorgere di nuove opere d'arte, seguite, com'è naturale, da nuovi scandali, nuovi scompigli, e — nuovi allargamenti.

Dalla medesima teoria vengono i pregiudizî pei quali un tempo (ma è veramente un passato?) si lamentava che l'Italia non avesse la tragedia (finché non sorse chi le dette quel serto, che unico mancava al crine glorioso di lei), né la Francia il poema epico (fino alla *Henriade*, che acquetò le bramose canne dei critici). E connessi con tali pregiudizî sono gli elogi agl'inventori dei nuovi generi; tanto che parve gran cosa che si fosse inventato nel Seicento il poema eroicomico, e si contese dell'onore dell'invenzione, quasi si trattasse della scoperta dell'America, quantunque le opere decorate con quel nome (la *Secchia rapita*, lo *Scherno degli Dei*) fossero opere nate morte, perché i loro autori (piccolo inconveniente) non avevano nulla di proprio e di nuovo da dire. I mediocri si stillavano il cervello a inventare artificialmente nuovi generi: all'egloga pastorale fu aggiunta l'egloga piscatoria e poi, perfino, l'egloga militare: l'*Aminta* fu bagnato e divenne l'*Alceo*, dramma marinaresco. Affascinati, infine, da questa idea dei generi, si sono visti storici della letteratura e dell'arte pretendere di fare la storia non delle singole ed effettive opere letterarie e artistiche, ma di quelle vuote fantasime che sono i loro generi, e ritrarre, invece dell'evoluzione dello spirito artistico, l'evoluzione dei generi.

La condanna filosofica dei generi artistici e letterarî è la dimostrazione e formolazione rigorosa di ciò che l'attività artistica ha sempre operato e il buon gusto sempre riconosciuto. Che cosa farci se il buon gusto e il fatto reale, messi in formole, assumono, a volte, l'aspetto di paradossi?

Chi poi discorre di tragedie, commedie, drammi, romanzi, quadri di genere, quadri di battaglie, paesaggi, marine, poemi, poemetti, liriche e così via, tanto per farsi intendere accennando alla buona e approssimativamente ad alcuni gruppi di opere sui quali vuole, per una ragione o

Senso empirico delle partizioni dei generi.

per un'altra, richiamare l'attenzione, certo non dice nulla di scientificamente erroneo, perché egli adopera vocaboli e frasi, non stabilisce definizioni e leggi. L'errore si ha solamente quando al vocabolo si dia peso di distinzione scientifica; quando, insomma, si vada ingenuamente a cadere nei tranelli che quella fraseologia suole tendere. Ci si conceda un paragone. In una biblioteca occorre pure ordinare in qualche modo i volumi; il che si faceva in passato, per lo più, mediante una grossolana classificazione per materie (in cui non mancavano le categorie delle miscellanee e degli extravaganti), e ora, di solito, per serie di editori o per formati. Chi potrebbe negare l'utilità e la necessità di codesti aggruppamenti? Ma che cosa si direbbe se alcuno si mettesse a indagare sul serio le leggi letterarie delle miscellanee o degli extravaganti, della collezione aldina o della bodoniana, del pluteo A o del pluteo B, cioè di quegli aggruppamenti affatto arbitrari e rispondenti a un semplice bisogno pratico di comodo? Eppure, chi si desse a questa impresa risibile, farebbe né più né meno di quel che fanno con ogni serietà gl'indagatori delle leggi estetiche, che dovrebbero governare, a detta loro, i generi artistici e letterari.

ERRORI ANALOGHI
NELLA ISTORICA E NELLA LOGICA

Per meglio ribadire le critiche ora svolte, sarà opportuno gettare un rapido sguardo sugli errori inversi e analoghi, nascenti dall'ignoranza circa l'indole propria dell'arte e circa la situazione di essa rispetto alla storia e alla scienza; i quali errori hanno danneggiato così la teoria della storia come quella della scienza, così la Istorica (o Storiologia) come la Logica.

L'intellettualismo storico ha aperto la strada alle tante ricerche che si sono fatte, specie da due secoli in qua e che si vanno ritentando tuttogiorno di una filosofia della storia, di una storia ideale, di una sociologia, di una psicologia storica, o come altro variamente si atteggi e intitoli una scienza che si prefigga di estrarre leggi e concetti universali dalla storia. Di quale sorta debbono essere queste leggi e questi universali? Leggi storiche e concetti storici? In tal caso, basta un'elementare critica della conoscenza a mostrare l'assurdo della richiesta. Una legge storica, un concetto storico (quando tali parole non siano semplici metafore e usi linguistici) sono vere contraddizioni in termini: l'aggettivo ripugna al sostantivo non meno che nelle espressioni « quantità qualitativa » o « monismo pluralistico ». La storia importa concretezza e

Critica della
filosofia della
storia.

individualità; la legge e il concetto, astrattezza e universalità. Che se poi si abbandoni la pretesa di cavare dalla storia leggi e concetti storici e si voglia invece restringere la richiesta a leggi e concetti senz'alcun aggettivo, non si dice, di certo, cosa vuota, ma la scienza che si otterrà sarà, non una filosofia della storia, sì bene, secondo i casi, o la filosofia nella sua unità e nelle sue varie specificazioni (Etica, Logica, ecc.), o la scienza empirica nelle sue infinite divisioni e suddivisioni. Infatti, o si ricercano quei concetti filosofici, che, come si è accennato, sono nel fondo di ogni costruzione storica e differenziano la percezione dall'intuizione, l'intuizione storica dall'intuizione pura, la storia dell'arte; o si raccolgono le intuizioni storiche formate e si riducono a tipi e classi, ch'è per l'appunto il metodo delle scienze naturali. Dell'involucro fallace, della veste disadatta di una Filosofia della storia si sono coperti talvolta grandi pensatori, i quali, nonostante quell'involucro, hanno ritrovato verità filosofiche di somma importanza; sicché, caduto poi l'involucro, la verità è restata. E il carico da farsi ai sociologi moderni non è tanto dell'illusione in cui si avvolgono asserendo un'impossibile scienza filosofica della sociologia, quanto dell'infertilità che accompagna quasi costantemente questa loro illusione. Poco male che l'Estetica venga chiamata « Estetica sociologica », o la Logica, « Logica sociologica ». Il male grave è che quell'Estetica è un vecchiume sensualistico, e che quella Logica è verbale e incoerente. Ma due effetti buoni si sono avuti, rispetto alla storia, dal movimento filosofico a cui abbiamo accennato. Si è acuito, anzitutto, il bisogno di costruire una teoria della storiografia, ossia d'intendere la natura e i limiti della storia: teoria che, in conformità dell'analisi fatta di sopra, non può trovare soddisfacimento se non in una scienza generale dell'intuizione, in un'Estetica, dalla quale si stacchi, per l'interposta funzione degli uni-

versali, quasi capitolo speciale, l'Istorica. Inoltre, sotto l'involucro falso e prosuntuoso di una Filosofia della storia, si sono affermate spesso verità particolari intorno a particolari avvenimenti storici, e formulati canoni e ammonimenti, empirici senza dubbio, ma non inutili ai ricercatori e ai critici. Questa utilità non pare possa negarsi neppure alla piú recente delle filosofie della storia, al cosiddetto materialismo storico, il quale ha gettato luce assai viva su molti aspetti della vita sociale prima poco osservati o malamente compresi.

Un'invasione della storicità nella scienza o filosofia è il principio di autorità, l'*ipse dixit*, che ha inferito nelle scuole, e che sostituisce alla introspezione e analisi filosofica quella testimonianza, quel documento, quell'affermazione autorevole, di cui certo non può fare di meno la storia. — Ma i piú gravi turbamenti ed errori cagionati dal confuso concetto del fatto estetico li ha sofferti la scienza del pensiero e della conoscenza intellettuale, la Logica. E come poteva accadere altrimenti, se l'attività logica viene dopo quella estetica e l'implica in sé? Un'Estetica inesatta doveva tirarsi dietro di necessità una Logica inesatta.

Invasioni estetiche nella Logica.

Chi apra i trattati di Logica, dall'Organo aristotelico fino ai moderni, deve convenire che in essi tutti si trova un guazzabuglio di fatti verbali e di fatti di pensiero, di forme grammaticali e di forme concettuali, di Estetica e di Logica. Non che siano mancati tentativi per trarsi fuori dall'espressione verbale e cogliere il pensiero nella sua genuina natura. La stessa Logica aristotelica non diventò mera sillogistica e verbalismo senza qualche titubanza e oscillazione; nel medio evo, le dispute dei nominalisti, realisti e concettualisti toccarono di frequente il problema propriamente logico; le scienze naturali moderne col Galilei e col Bacone misero in onore l'induzione; il Vico combatté contro la logica formalistica e matematica in fa-

vore dei metodi inventivi; il Kant richiamò l'attenzione sulla sintesi a priori; l'idealismo assoluto svalutò la Logica aristotelica; gli herbartiani, ligi a questa, dettero, per altro, rilievo a quei giudizî che dissero narrativi e che hanno carattere del tutto diverso dagli altri giudizî logici; i linguisti, infine, batterono sull'irrazionalità della parola rispetto al concetto. Ma un movimento di riforma consapevole, sicuro, radicale, non può trovare base e punto di partenza se non nella scienza estetica.

La Logica
nella sua es-
senza.

In una Logica, convenientemente riformata su tale base, converrà anzitutto stabilire questa verità e trarne tutte le conseguenze: — il fatto logico, il solo fatto logico, è il concetto, l'universale, lo spirito che forma, e in quanto forma, l'universale. E se per induzione s'intende, come si è intesa talvolta, la formazione degli universali, e per deduzione lo svolgimento verbale di essi, è chiaro che la Logica vera non può essere se non Logica induttiva. Ma, poiché più frequentemente con la parola « deduzione » si sono avuti di mira i procedimenti propri della matematica, e con la parola « induzione » quelli delle scienze naturali, sarà opportuno evitare l'una e l'altra denominazione, e dire che la Logica vera è Logica del concetto, il quale, adoperando un metodo che è insieme induzione e deduzione, non adopera né l'una né l'altra come distinte, e cioè adopera il metodo che gli è intrinseco (lo speculativo o dialettico).

Il concetto, l'universale è in sé, astrattamente considerato, inesprimibile. Nessuna parola gli è propria. Ciò è tanto vero, che il concetto logico resta sempre il medesimo, nonostante il variare delle forme verbali. Rispetto al concetto, l'espressione è semplice segno o indizio: non può mancare, un'espressione dev'esserci; ma quale debba essere, questa o quella, è determinato dalle condizioni storiche e psicologiche dell'individuo che parla: la qualità dell'espressione non si deduce dalla qualità del con-

etto. Non vi è un senso vero (logico) delle parole: chi forma un concetto, conferisce egli, volta per volta, il senso vero alle parole.

Ciò posto, le sole proposizioni davvero logiche (cioè, estetico-logiche), i soli giudizi rigorosamente logici, non possono essere se non quelli che hanno per contenuto proprio ed esclusivo la determinazione di un concetto. Queste proposizioni o giudizi sono le definizioni. La scienza stessa non è se non complesso di definizioni, unificate in una definizione suprema: sistema di concetti, o sommo concetto.

Distinzione dei giudizi logici dai non logici.

Bisogna escludere quindi (almeno preliminarmente) dalla Logica tutte quelle proposizioni che non affermano universali. I giudizi narrativi e quelli chiamati non enunciativi da Aristotele, quali le espressioni dei desiderî, non sono giudizi propriamente logici, ma o proposizioni puramente estetiche o proposizioni storiche. « Pietro passeggia; Oggi piove; Ho sonno; Voglio leggere »: queste e le infinite proposizioni di questo genere non sono se non o un semplice chiudere in parole l'impressione del fatto di Pietro che passeggia, della pioggia che cade, del mio organismo che inchina al sonno, e della mia volontà che si dirige alla lettura; o un'affermazione esistenziale circa quei fatti. Espressioni del reale o dell'irreale, fantastico-storiche o fantastico-pure; non già definizioni di universali.

E che cosa deve farsi di tutta quella parte del pensiero umano, che si dice sillogistica, e che consta di giudizi e ragionamenti che s'aggirano intorno a concetti? Che cosa è la sillogistica? È da considerare dall'alto e sprezzantemente, quasi roba inutile, come si è fatto tante volte, nella reazione degli umanisti contro la scolastica, nell'idealismo assoluto, nell'entusiastica ammirazione dei tempi nostri pei metodi di osservazione e di sperimento delle scienze naturali? — La sillogistica, il ragionare *in forma*, non è scoperta

La sillogistica.

di verità: è arte di esporre, discettare, disputare con sé stesso e con altri. Movendo da concetti già trovati, da fatti già osservati, e facendo appello alla costanza del vero o del pensiero (tale è il significato del principio d'identità e di contraddizione), essa trae da quei dati le conseguenze, ossia ripresenta il già trovato. Perciò, se sotto l'aspetto inventivo è un *idem per idem*, pedagogicamente ed espositivamente, è efficacissima. Ridurre le affermazioni allo schematismo sillogistico è un modo di controllare il proprio pensiero e di criticare il pensiero altrui. È facile ridere dei sillogizzanti, ma, se la sillogistica è nata e si mantiene, deve avere le sue buone ragioni. La satira di essa non può concernere se non gli abusi, com'è pretendere di risolvere sillogisticamente questioni che sono di fatto, di osservazione e intuizione o dimenticare per l'esteriorità sillogistica la profonda meditazione e la spregiudicata investigazione dei problemi. E se al fine di ricordare facilmente, di maneggiare prontamente i dati del proprio pensiero, può soccorrere talvolta la cosiddetta Logica matematica, ben venga anche questa forma speciale di sillogistica, augurata, fra i tanti, dal Leibniz e ritentata da parecchi ai giorni nostri.

Ma, appunto perché la sillogistica è arte di esporre e di discettare, la teoria di essa non può avere il primo posto in una Logica filosofica, usurpando quello che spetta alla dottrina del concetto, ch'è la dottrina centrale e dominante, cui tutto ciò che vi ha di logico nella sillogistica si riduce senza residuo (rapporti di concetti, subordinazione, coordinazione, identificazione, e via dicendo). Né bisogna mai dimenticare che concetto, e giudizio (logico) e sillogismo, non stanno sulla stessa linea. Solo il primo è il vero atto logico: il secondo e il terzo sono le forme con cui il primo si manifesta; le quali, in quanto forme, non possono esaminarsi se non esteticamente (grammaticalmente), e, in

quanto hanno contenuto logico, se non trascurando le forme stesse e passando alla dottrina del concetto.

Si riconferma con ciò la verità dell'osservazione comune: che chi ragiona male, parla o scrive anche male; che l'esatta analisi logica è fondamento dell'esprimersi bene. Verità, ch'è una tautologia: ragionare bene, infatti, è esprimersi bene, perché l'espressione è il possesso intuitivo del proprio pensiero logico. Lo stesso principio di contraddizione non è altro, in fondo, che il principio estetico della coerenza. Si dirà che, movendo da concetti erronei, si può parlare e scrivere benissimo, come si può ragionare benissimo; che investigatori poco acuti possono essere scrittori limpidiissimi, perchè lo scrivere bene dipende dall'avere un'intuizione chiara del proprio pensiero, anche se erroneo: non dalla verità scientifica del pensiero, ma dalla sua verità estetica, ed è anzi questa verità stessa. Un filosofo può fantasticare come lo Schopenhauer, che l'arte sia rappresentazione delle idee platoniche, dottrina scientificamente errata; e svolgere questa scienza errata in una prosa eccellente ed esteticamente verissima. Ma a siffatta obiezione abbiamo già risposto quando abbiamo osservato che, nel punto preciso in cui un parlante o uno scrivente enuncia un concetto mal pensato, è anche cattivo parlante e cattivo scrivente; per quanto possa poi rifarsi nelle tante altre parti del suo pensiero, le quali constano di proposizioni vere, non connesse con l'errore precedente, e quindi di espressioni limpide, che seguono a espressioni torbide.

Tutte le ricerche sulle forme dei giudizi e dei sillogismi, sulle loro conversioni e i loro varî rapporti, che ingombrano ancora i trattati di Logica, sono, dunque, destinate ad assottigliarsi, a trasformarsi, a ridursi ad altro. La dottrina del concetto e dell'organismo dei concetti, della definizione, del sistema, della filosofia e delle varie

Falso logico
e vero estetico.

La Logica riformata.

scienze, e simili, ne occuperà il campo; e costituirà, da sola, la vera e propria Logica.

I primi ch'ebbero qualche sentore del rapporto intimo che corre tra Estetica e Logica, e che concepirono l'Estetica come una Logica della cognizione sensibile, si compiacquero singolarmente nell'applicare le categorie logiche alla nuova scienza, parlando di concetti estetici, giudizi estetici, sillogismi estetici, e così via. Noi, meno superstiziosi verso la saldezza della Logica tradizionale o delle scuole, e più scaltriti sull'indole dell'Estetica, raccomandiamo, non l'applicazione della Logica all'Estetica, ma la liberazione della Logica dalle forme estetiche, le quali, seguendo distinzioni affatto arbitrarie e grossolane, hanno dato luogo alle inesistenti forme e categorie logiche.

La logica, così riformata, sarà sempre Logica formale; studierà la vera forma o attività del pensiero, il concetto, prescindendo dai singoli e particolari concetti. Quella antica malamente si chiama formale, e meglio si direbbe verbale o formalistica. La Logica formale scaccerà la formalistica. E a questo fine non sarà necessario ricorrere, come altri ha fatto, a una Logica reale o materiale, che non è più scienza del pensiero, ma pensiero in atto: non Logica soltanto, ma il complesso e l'unità della Filosofia, in cui la Logica anche è inclusa. La scienza del pensiero (Logica) è quella del concetto, come la scienza della fantasia (Estetica) è quella dell'espressione. Nell'eseguire esattamente, e in ogni particolare, la distinzione tra i due domini è riposta la salute dell'una e dell'altra scienza ¹.

¹ I cenni dati in questo capitolo sulla Logica, non tutti chiari né tutti esatti, debbono essere schiariti e corretti dagli svolgimenti del secondo volume della *Filosofia dello spirito*, dedicato alla Logica, dove anche è riesaminata la distinzione tra proposizioni logiche e proposizioni storiche e dimostrata la loro unità sintetica (*Nota alla 4ª ediz.*).

VI

L'ATTIVITÀ TEORICA E L'ATTIVITÀ PRATICA

Forma intuitiva e forma intellettiva esauriscono, come abbiamo detto, tutto il dominio teoretico dello spirito. Ma non si può conoscerle a pieno, né criticare un'altra serie di dottrine estetiche erronee, se prima non si stabiliscano chiaramente le relazioni dello spirito teoretico con lo spirito pratico.

La forma o attività pratica è la volontà. Questa parola non è qui presa da noi nel senso di qualche sistema filosofico, in cui la volontà è il fondamento dell'universo, il principio delle cose, la realtà vera; e neanche nel senso ampio di altri sistemi, i quali intendono per volontà l'energia dello spirito, lo spirito o l'attività in genere, facendo di ogni atto dello spirito umano un atto di volontà. Né quel senso metafisico né quest'uso metaforico è il nostro. La volontà è per noi, come nella comune accezione, l'attività dello spirito diversa dalla mera contemplazione teoretica delle cose, e produttrice non di conoscenze ma di azioni. L'azione in tanto è davvero azione in quanto è volontaria. Non occorrerebbe poi neppure ricordare che nella volontà del fare è inclusa, in senso scientifico, anche ciò che volgarmente si chiama non-fare; la volontà del resistere, del ripugnare, la volontà prometeica, che è anch'essa azione.

La volontà come grado ulteriore rispetto alla conoscenza.

Con la forma teoretica l'uomo comprende le cose, con la pratica le viene mutando; con l'una si appropria l'universo, con l'altra lo crea. Ma la prima forma è base della seconda; e si ripete tra le due, più in grande, il rapporto di doppio grado, che abbiamo già ritrovato tra l'attività estetica e la logica. Un conoscere, indipendente dal volere, è (almeno in certo senso) pensabile; una volontà, indipendente dal conoscere, è impensabile. La volontà cieca non è volontà; la volontà vera è occhiuta.

Come si può volere se non si hanno innanzi intuizioni storiche di oggetti (percezioni) e conoscenze di rapporti (logici), che illuminino sulla qualità di quegli oggetti? Come si può volere davvero, se non conosciamo il mondo che ci circonda, e il modo di cangiar le cose operando su di esse?

Obiezioni e chiarimenti.

È stato obiettato che gli uomini d'azione, gli uomini pratici in senso eminente, sono i meno disposti al contemplare e teorizzare: la loro energia non si attarda in contemplazioni, si precipita subito in volontà; e che, per converso, i contemplatori e i filosofi sono di frequente uomini pratici ben mediocri, di debole volontà, negletti perciò e messi da banda nelle lotte della vita. — È facile scorgere che queste distinzioni sono meramente empiriche e quantitative. Certo, l'uomo pratico, per operare, non ha bisogno di un elaborato sistema filosofico; ma, nelle sfere in cui egli opera, muove da intuizioni e concetti che ha chiarissimi. Fino le più ordinarie azioni non potrebbero, altrimenti, esser volute; non sarebbe possibile neppur cibarsi volontariamente, se non si avesse conoscenza del cibo e del legame di causa ed effetto tra certi movimenti e certi appagamenti. E salendo via via alle forme più complesse d'azione, per es., all'azione politica, come si potrebbe volere alcunché di politicamente adatto, senza conoscere le condizioni reali della società, cioè i mezzi ed espedienti da adoperare? Quando l'uomo pratico si accorge di es-

sere all'oscuro circa uno o più di questi punti, o quando è preso dal dubbio, l'azione o non comincia o s'arresta; il momento teoretico che, nel rapido succedersi delle azioni umane, viene appena avvertito ed è presto dimenticato, appare allora importante e occupa più a lungo la coscienza. E se quello si prolunga ancora, l'uomo pratico può diventare Amleto, diviso tra il desiderio dell'azione e la poca chiarezza teoretica circa le situazioni e i mezzi; e se egli, prendendo gusto al contemplare e al meditare, lascia agli altri, in misura più o meno larga, il volere e l'operare, si forma in lui la calma disposizione dell'artista e dello scienziato e filosofo, talvolta uomini pratici inetti o addirittura dannosi. Tutte codeste sono ovvie osservazioni, di cui non si può sconoscere la giustezza; ma, ripetiamo, si fondano sopra distinzioni quantitative e non distruggono, anzi confermano il fatto, che un'azione, per piccola che sia, non può essere azione davvero, cioè azione voluta, se non preceduta dall'attività conoscitiva.

Alcuni psicologi fanno, per altro, precedere l'azione pratica da una classe tutta speciale di giudizi, ch'essi chiamano giudizi pratici o di valore. Per risolversi a un'azione (dicono), è necessario aver giudicato e pronunziato: « quest'azione è utile, quest'azione è buona ». La quale teoria sembra a prima vista che abbia dalla sua il testimonio della coscienza. Ma chi meglio osservi e più sottilmente analizzi si accorge che quei giudizi, anziché precedere, seguono l'affermarsi della volontà; e non sono se non l'espressione della già accaduta volizione. Un'azione utile o buona è un'azione voluta: dall'esame obiettivo delle cose sarà sempre impossibile distillare una goccia sola di utilità o di bontà. Noi non vogliamo le cose, perché le conosciamo utili o buone; ma le conosciamo utili e buone, perché le vogliamo. Anche qui la rapidità con la quale si seguono i fatti di coscienza è causa d'illusione.

Critica dei giudizi pratici o di valore.

L'azione pratica è preceduta da conoscenze, ma non da conoscenze pratiche, o meglio, del pratico: per aver queste, è necessario che si abbia prima l'azione pratica. Tra i due momenti o gradi, teoretico e pratico, non s'interpone dunque il terzo momento, affatto immaginario, dei giudizi pratici o di valore. — D'altra parte, e in generale, non esistono scienze normative, regolative o imperative, che scoprano e indichino valori all'attività pratica; anzi, non ne esistono per nessuna qualsiasi attività, presupponendo ogni scienza che sia già realizzata e svolta quell'attività, che essa poi assume a oggetto.

Esclusione
del pratico
dall'estetico.

Stabilite queste distinzioni, dobbiamo condannare come erronea ogni teoria che aggregi l'attività estetica a quella pratica, o le leggi della seconda introduca nella prima. Che la scienza sia teoria e l'arte sia pratica, è stato affermato molte volte. E quelli che così affermano e il fatto estetico considerano come fatto pratico, nol fanno a capriccio o perché brancolino nel vuoto, ma perché hanno l'occhio a qualcosa ch'è veramente pratico. Senonché il pratico a cui essi mirano non è l'estetico né dentro l'estetico, ma è fuori e accanto a esso; e quantunque frequentemente vi si trovi congiunto, non vi si congiunge necessariamente, ossia per identità di natura.

Il fatto estetico si esaurisce tutto nell'elaborazione espressiva delle impressioni. Quando abbiamo conquistato la parola interna, concepito netta e viva una figura o una statua, trovato un motivo musicale, l'espressione è nata ed è completa: non ha bisogno d'altro. Che noi poi apriamo e vogliamo aprir la bocca per parlare o la gola per cantare, e cioè diciamo a voce alta e a gola spiegata quanto abbiamo già sommessamente detto e cantato a noi stessi; o stendiamo e vogliamo stender le mani a toccare i tasti del pianoforte o a prendere i pennelli e lo scalpello, eseguendo, per così dire, in grande quei movimenti che già

abbiamo eseguito in piccolo e rapidamente, e traducendoli in una materia dove ne restino tracce più o meno durature; — è questo un fatto sopraggiunto, che obbedisce a tutt'altre leggi che non il primo, e del quale, per ora, non dobbiamo tener conto; benché fin da ora riconosciamo che esso è produzione di cose e fatto pratico o di volontà. Si suol distinguere l'opera d'arte interna dall'opera d'arte esterna: la terminologia ci pare infelice, perché l'opera d'arte (l'opera estetica) è sempre interna; e quella che si chiama esterna non è più opera d'arte. Altri distingue tra fatto estetico e fatto artistico, intendendo pel secondo lo stadio esterno e pratico, che può seguire (come segue infatti di solito) al primo. Ma si tratta, in tal caso, di semplice uso linguistico, lecito senza dubbio, sebbene forse non opportuno.

Per le stesse ragioni è assurda la ricerca del fine dell'arte, quando s'intenda dell'arte in quanto tale. E poiché porre un fine vale scegliere, una variante dello stesso errore è la pretesa che il contenuto dell'arte debba essere scelto. Una scelta tra sensazioni o impressioni suppone che queste siano già espressioni: altrimenti, come scegliere nel continuo e nell'indistinto? Scegliere è volere: voler questo e non voler quello; e questo e quello debbono stare innanzi, espressi. Il pratico segue e non precede il teoretico; l'espressione è libera ispirazione.

L'artista vero, infatti, si trova gravido del suo tema e non sa come; sente avvicinarsi il parto, ma non può volerlo o non volerlo. Se egli volesse operare a controsenso della sua ispirazione, se volesse sceglierla arbitrariamente, se, nato Anacreonte, volesse cantare di Atride e di Alcide, la cetra l'avvertirebbe dello sbaglio, risonando, nonostante i suoi sforzi in contrario, sol di Venere e d'Amore.

Perciò il tema o il contenuto non può essere colpito praticamente e moralmente da aggettivi di lode o di bia-

Critica della teoria del fine dell'arte e della scelta del contenuto.

Incolpabilità pratica dell'arte.

simo. Quando i critici d'arte notano che un tema è male scelto, si tratta, nei casi in cui quell'osservazione ha fondamento giusto, di un biasimo non veramente alla scelta del tema, ma al modo col quale l'artista l'ha trattato, all'espressione non riuscita per le contraddizioni che contiene. E quando gli stessi critici innanzi a opere che giudicano sotto l'aspetto artistico perfette protestano contro il tema o contenuto di esse come cosa indegna dell'arte e biasimevole; posto che quelle opere siano poi davvero perfette, non resta se non consigliare ai critici di lasciare in pace gli artisti, i quali s'ispirano di necessità a ciò che ha mosso il loro animo, e provvedere invece, se mai, a promuovere mutamenti nella natura circostante o nella società, perché quegli stati d'animo e quelle impressioni non abbiano a prodursi di nuovo. Se le brutture spariranno dal mondo, se si stabilirà la virtù e felicità universale, gli artisti, chi sa?, non saranno più rappresentanti di sentimenti malvagi o pessimistici, ma calmi, innocenti e giulivi, arcadi di un'Arcadia reale. Ma fintanto che brutture e turpitudini sono in natura e s'impongono all'artista, non si può impedire che sorga anche l'espressione correlativa; e, quando è sorta, *factum infectum fieri nequit*. Si potrà provvedere a non lasciar divulgare questa o quella opera d'arte, presso questa o quella persona, in questa o quella condizione; ma tutto ciò non riguarda l'arte e appartiene ad altro discorso, come si vedrà più oltre.

A noi non spetta qui passare a rassegna i danni che la critica della « scelta » reca alla produzione artistica, coi pregiudizî che produce o mantiene negli artisti stessi, e coi contrasti, cui dà luogo, tra spinte artistiche e imposizioni critiche. Vero è che talora sembra che essa faccia anche qualche bene, aiutando gli artisti a scoprire sé medesimi, ossia le proprie impressioni e la propria ispirazione, e ad acquistare coscienza dell'ufficio che viene loro

come affidato dal momento storico in cui vivono e dal loro individuale temperamento. In questi casi, pur credendo di generare, la critica della scelta non fa se non riconoscere e aiutare le espressioni già in via di formazione. S'illude d'essere madre, dove, tutto al più, è soltanto levatrice.

L'impossibilità della scelta del contenuto compie il teorema dell'indipendenza dell'arte; ed è anche il solo significato legittimo del motto: l'arte per l'arte. L'arte è indipendente così dalla scienza come dall'utile e dalla morale. Né si nutra timore che con ciò si riesca a giustificare l'arte frivola o fredda, perché ciò che è davvero frivolo o freddo, è tale solo in quanto non è stato innalzato a espressione; o, in altri termini, la frivolezza e la freddezza nascono sempre dalla forma dell'elaborazione estetica, dal mancato possesso di un contenuto e non dalle qualità materiali del contenuto stesso.

Anche la vulgata sentenza: lo stile è l'uomo non si può esaminare e criticare in modo compiuto se non partendo dalla distinzione fra il teoretico e il pratico e dal carattere teoretico dell'attività estetica. L'uomo non è semplice conoscere e contemplare: l'uomo è volontà, la quale comprende in sé il momento conoscitivo. Onde quella sentenza o è del tutto vuota, come nei casi in cui s'intende che lo stile sia l'uomo in quanto stile, cioè l'uomo, sí, ma solo in quanto attività espressiva; ovvero è erronea, sempreché da ciò che l'uomo ha visto ed espresso si pretenda dedurre ciò che l'uomo ha fatto o voluto, affermandosi, insomma, che tra un conoscere e un volere ci sia legame di logica conseguenza. Da codesta erronea identificazione sono sorte molte leggende nelle biografie degli artisti, sembrando impossibile che chi esprime sentimenti generosi non fosse poi, nella vita pratica, uomo nobile e generoso; o che chi fece dare molte pugnalate nei suoi drammi non ne avesse

L'indipendenza dell'arte.

Critica della sentenza: lo stile è l'uomo.

somministrato almeno qualcuna egli stesso nella vita reale. E invano, gli artisti protestano col « *lasciva est nobis pagina, vita proba* ». Ne ricavano, di giunta, la taccia di bugiardi e d'ipocriti. Oh, ben più caute donnicciuole di Verona, che almeno appoggiavate la vostra credenza, che Dante fosse sceso realmente all'Inferno, sul suo viso affumicato! La vostra, se non altro, era una congettura storica.

Critica del
concetto di
sincerità in
arte.

E, finalmente, la sincerità imposta come obbligo all'artista (questa legge etica, si dice, ch'è insieme legge estetica) riposa sopra un altro doppio senso. Giacché, o per sincerità s'intende il dovere morale di non ingannare il prossimo; e, in tal caso, è cosa estranea all'artista. Il quale, infatti, non inganna nessuno, perché dà forma a ciò ch'è già nel suo animo, e ingannerebbe solo se tradisse il suo dovere d'artista, venendo meno all'intrinseca necessità del compito suo. Se nel suo animo è l'inganno e la menzogna, la forma ch'egli dà a quei fatti, appunto perché estetica, non può essere, essa, inganno o menzogna. L'artista purifica perfino l'altro sé stesso, ciarlatano, menzognero, malvagio, col rappresentarlo artisticamente. — Ovvero per sincerità s'intende la pienezza e verità dell'espressione; ed è chiaro che questo secondo senso non ha nessun rapporto col concetto etico. La legge, che si dice insieme etica ed estetica, si scopre, in questo caso, nient'altro che un vocabolo usato insieme e dall'Etica e dall'Estetica.

VII

ANALOGIA FRA IL TEORETICO E IL PRATICO

Il doppio grado, estetico e logico, dell'attività teoretica ha un importante riscontro, finora non messo in luce come si doveva, nell'attività pratica. Anche l'attività pratica si partisce in un primo e secondo grado, questo implicante quello. Il primo grado pratico è l'attività meramente utile o economica; il secondo, l'attività morale. L'Economia è come l'Estetica della vita pratica; la Morale, come la Logica.

Le due forme dell'attività pratica.

Se ciò non è stato visto chiaramente dai filosofi, se al concetto dell'attività economica non è stato assegnato il posto conveniente nel sistema dello spirito e lo si è lasciato errare, spesso incerto e poco elaborato, nei prologhi dei trattati di Economia politica; questo si deve, tra l'altro al fatto che l'utile o economico è stato scambiato ora col concetto del tecnico, ora con quello dell'egoistico.

L'utile economico.

La tecnicità non è, di certo, una speciale attività dello spirito. Tecnica è conoscenza; o, per meglio dire, è la conoscenza stessa in genere che prende quel nome in quanto serve di base, come abbiamo visto, all'azione pratica. Una conoscenza, che non è seguita, o si presuma che non possa essere facilmente seguita, da un'azione pratica, si chiama « pura »: la stessa conoscenza, se è seguita effettivamente da quella, si chiama « applicata »: se si pre-

Distinzione tra l'utile e il tecnico.

sume che possa esser facilmente seguita da una particolare azione, « applicabile » o « tecnica ». Questa parola indica, dunque, una situazione in cui una conoscenza si trova o può facilmente trovarsi, non già una forma speciale di conoscenza. Ciò è tanto vero che riuscirebbe affatto impossibile determinare se un determinato ordine di conoscenze sia, intrinsecamente, puro o applicabile. Ogni conoscenza, per astratta e filosofica che si voglia dirla, può essere guida di atti pratici: un errore teoretico nei principî ultimi della morale può riflettersi, e si riflette sempre in qualche modo, nella vita pratica. Solo a un dipresso, e in sede non scientifica, è dato considerare alcune verità come « pure » e altre come « applicabili ».

Le stesse conoscenze, quando si chiamano tecniche, possono chiamarsi anche utili. Ma la parola « utile », conformemente alla critica dei giudizi di valore fatta di sopra, è da ritenere qui come di uso linguistico o metaforico. Allorché si dice che l'acqua è utile per spegnere il fuoco, si usa in modo non scientifico la parola « utile ». — L'acqua gettata sul fuoco è causa che questo si spenga: — ecco la conoscenza, che serve di fondamento all'azione, poniamo, dei pompieri. Tra l'azione utile di chi spegne l'incendio, e quella conoscenza, c'è legame non di natura, ma di semplice successione. La tecnica degli effetti dell'acqua è l'attività teoretica che precede; utile è veramente solo l'azione di chi spegne il fuoco.

Distinzione
dell'utile dal-
l'egoistico.

Alcuni economisti identificano l'utilità, cioè l'azione o volontà meramente economica, con ciò ch'è giovevole all'individuo in quanto individuo, senza riguardo, anzi in piena opposizione alla legge morale: con l'egoistico. L'egoistico è l'immorale, e l'Economia sarebbe, in tal caso, una scienza assai bizzarra: sorgerebbe, non accanto, ma di fronte all'Etica, come il diavolo di fronte a Dio, o, almeno, come l'*advocatus diaboli* nei processi di santifica-

zione. Un concetto siffatto è del tutto inammessibile: la scienza dell'immoralità è implicita in quella della moralità, come la scienza del falso è implicita nella Logica, scienza del vero, e una scienza dell'espressione sbagliata, nell'Estetica, scienza dell'espressione riuscita. Se, dunque, l'Economia fosse la trattazione scientifica dell'egoismo, essa sarebbe un capitolo dell'Etica, anzi l'Etica stessa; perché ogni determinazione di quel che è morale importa, insieme, una negazione del suo contrario.

D'altra parte, la coscienza ci dice che condursi economicamente non è condursi egoisticamente; che anche l'uomo moralmente più scrupoloso deve condursi utilmente (economicamente), se non vuol operare a caso e, per conseguenza, in modo poco morale. Come, dunque, se utilità fosse egoismo, l'altruista avrebbe il dovere di condursi da egoista?

La difficoltà si risolve, se non c'inganniamo, in modo perfettamente analogo a quello nel quale si risolve il problema delle relazioni tra l'espressione e il concetto, tra Estetica e Logica.

Volere economico e volere morale.

Volere economicamente è volere un fine; volere moralmente è volere il fine razionale. Ma appunto chi vuole e opera moralmente, non può non volere e operare utilmente (economicamente). Come potrebbe volere il fine razionale, se non lo volesse insieme come fine suo particolare?

La reciproca non è vera; come non è vero in scienza estetica che il fatto espressivo debba essere di necessità congiunto col fatto logico. Si può volere economicamente, senza volere moralmente; ed è possibile condursi con perfetta coerenza economica seguendo un fine obbiettivamente irrazionale (immorale), o, piuttosto, che tale sarà giudicato in un grado superiore della coscienza.

La pura economicità.

Esempio di carattere economico disgiunto da quello

morale è l'uomo del Machiavelli, Cesare Borgia, o il Jago dello Shakespeare. Chi può non ammirare la forza della loro volontà, benché l'attività loro sia soltanto economica e si espliciti in opposizione a ciò che noi giudichiamo morale? Chi può non ammirare il ser Ciappelletto del Boccaccio, il quale, fin sul letto di morte, persegue e mette in atto il suo ideale di completo briccone, facendo esclamare ai piccioletti e timidi ladruncoli che assistono alla sua confessione canzonatoria: — « Che uomo è costui il quale né vecchiezza, né infermità, né paura di morte alla quale si vede vicino, né ancora di Dio, innanzi al giudizio del quale di qui a piccola ora si aspetta di dover essere, dalla sua malvagità lo hanno potuto rimuovere, né far che così egli non voglia morire come egli è vissuto? ».

Il lato economico della moralità.

L'uomo morale congiunge alla pertinacia e impavidità di un Cesare Borgia, di un Jago, o di un ser Ciappelletto, la buona volontà del santo o dell'eroe. O, meglio, la buona volontà non sarebbe volontà e, per conseguenza, neanche buona, se, oltre il lato che la rende buona, non avesse quello che la fa volontà. Così un pensiero logico che non riesca a esprimersi non è pensiero, ma, tutt'al più, presentimento confuso di un pensiero di là da venire.

Non è esatto, dunque, concepire l'uomo amorale come insieme antieconomico, o far della morale un elemento di coerenza negli atti della vita e perciò di economicità. Niente ci vieta di supporre (ipotesi che si verifica almeno in certi periodi e momenti, se non per vite intere, e in senso eminente se non in senso totale e assoluto) un uomo affatto privo di coscienza morale. In un uomo così conformato, quella che per noi è immoralità, per lui non è tale, perché non sentita come tale. E non può nascere in lui la coscienza della contraddizione tra ciò che si vuole come fine razionale e ciò cui si corre dietro egoisticamente: contraddizione, ch'è antieconomicità. Il procedere immorale

diventa insieme antieconomico solo nell'uomo fornito di coscienza morale. Infatti, il rimorso morale, ch'è l'indice di questa, è, insieme, rimorso economico: dolore, cioè, di non aver saputo volere completamente e raggiungere quell'ideale morale che si era voluto in un primo momento, innanzi di lasciarsi sviare dalle passioni. « *Video meliora proboque, deteriora sequor* ». Il *video* e il *probo* sono qui un *volo* iniziale e tosto contraddetto e soverchiato. In luogo del rimorso morale si deve ammettere, nell'uomo privo di senso morale, un rimorso meramente economico: come sarebbe quello di un ladro o di un assassino, il quale, già sul punto di rubare o assassinare, se ne astenga, non per una conversione del suo essere, ma per impressionabilità e smarrimento, o anche per momentaneo risveglio di coscienza morale. Tornato in sé, quel ladro o quell'assassino avrà vergogna e rimorso della sua incoerenza: rimorso non di aver fatto il male, ma di non averlo fatto; rimorso, dunque, economico e non morale, essendo quest'ultimo escluso per ipotesi. Che poi, ordinariamente, per esser viva la coscienza morale nel comune degli uomini e l'assenza totale di essa una rara e forse inesistente mostruosità, la moralità coincida con l'economicità nella pratica della vita, può ben concedersi.

E non si tema che l'analogia da noi affermata introduca da capo in etica la categoria del moralmente indifferente, di ciò ch'è bensì azione o volizione, ma non è né morale né immorale: quella categoria, insomma, del lecito e del permissivo, ch'è stata sempre causa o specchio di corruttela etica, come si vide nella morale gesuitica, dove essa dominava. Resta ben saldo che azioni moralmente indifferenti non esistono, perché l'attività morale pervade e deve pervadere ogni più piccolo movimento volitivo dell'uomo. Ma ciò, anziché scuotere il parallelo istintivo, lo conferma. Vi sono forse intuizioni che l'intelletto

Il meramente economico e l'errore del moralmente indifferente.

e la scienza non pervadano e analizzino, sciogliendole in concetti universali o mutandole in affermazioni storiche? Abbiamo già visto che la vera scienza, la filosofia, non conosce limiti estrinseci innanzi ai quali debba arrestarsi, come invece accade alle cosiddette scienze naturali. Scienza e morale dominano interamente l'una le rappresentazioni estetiche, l'altra le volizioni economiche dell'uomo; benché poi l'una e l'altra non possano in concreto apparir mai se non in forma estetica l'una, economica l'altra.

La critica dell'utilitarismo e la riforma dell'Etica e dell'Economica.

Questa identità e differenza insieme dell'utile e del morale, dell'economico e dell'etico, spiega la fortuna che ha avuto, e ha ancora, la teoria utilitaria dell'Etica. Infatti, è facile ritrovare e porre in mostra in qualsiasi azione morale un lato utilitario; com'è facile mostrare in ogni proposizione logica un lato estetico. La critica dell'utilitarismo etico non può muovere dal negare questa verità, affannandosi a cercare esempî inesistenti e assurdi di azioni morali inutili; ma deve anzi ammettere il lato utilitario e spiegarlo come la forma concreta della moralità, la quale consiste in ciò ch'è dentro questa forma: un di dentro, che gli utilitaristi non scorgono. Non è questo il luogo dove si possano svolgere con la debita ampiezza tali idee; ma l'Etica e l'Economica (come abbiamo detto della Logica e dell'Estetica) non potranno non avvantaggiarsi entrambe da una più esatta determinazione dei rapporti che intercedono tra loro. Al concetto attivistico dell'utile si va ora lentamente sollevando la scienza economica col tentar di superare la fase matematicistica, nella quale ancora si trova impigliata; fase ch'è stata progressiva, a sua volta, per superare lo storicismo, ossia la confusione del teorico con lo storico, e per distruggere una serie di distinzioni arbitrarie e di false teorie economiche. Con quel concetto sarà agevole, da una parte, accogliere e inverare le teorie semifilosofiche della cosiddetta Economia pura, e, dall'altra,

introducendo successive complicazioni e aggiunte e facendo passaggio dal metodo filosofico all'empirico o naturalistico, comprendere le teorie particolari dell'Economia politica o nazionale delle scuole.

Come l'intuizione estetica conosce il fenomeno o la natura, e il concetto filosofico, il noumeno o lo spirito, così l'attività economica vuole il fenomeno o la natura, e quella morale il noumeno o lo spirito. Lo spirito che vuole sé stesso, il vero sé stesso, l'universale ch'è nello spirito empirico e finito: ecco la formola, che forse meno impropriamente definisce il concetto della moralità. Questa volizione del vero sé stesso è l'assoluta libertà.

VIII

ESCLUSIONE DI ALTRE FORME SPIRITUALI

Il sistema dello spirito.

In questo schizzo sommario che abbiamo dato dell'intera Filosofia dello spirito nei suoi momenti fondamentali, lo spirito è concepito, dunque, come percorrente quattro momenti o gradi, disposti in modo che l'attività teoretica stia alla pratica come il primo grado teoretico sta al secondo teoretico e il primo pratico al secondo pratico. I quattro momenti s'implicano regressivamente per la loro concretezza: il concetto non può stare senza l'espressione, l'utile senza l'una e l'altro, e la moralità senza i tre gradi che precedono. Se soltanto il fatto estetico è, in certo senso, indipendente, e gli altri sono più o meno dipendenti, il meno spetta al pensiero logico e il più alla volontà morale. L'intenzione morale opera su date basi teoretiche, dalle quali non può prescindere; salvo che non si voglia ammettere quell'assurdo pratico, ch'è la gesuitica direzione d'intenzione, in cui si finge a sé stesso di non sapere ciò che si sa troppo bene.

Le forme della genialità.

Se l'attività umana assume quattro forme, quattro sono anche le forme del genio o della genialità. Veramente, geni dell'arte, della scienza, della volontà morale o eroi, sono stati sempre riconosciuti. Ma il genio della pura economicità ha suscitato ripugnanza; e non senza qualche ra-

gione si è foggiate una categoria di cattivi genî o di genî del male. Il genio pratico, meramente economico, che non si dirige a un fine razionale, non può non destare un'ammirazione mista di spavento. Disputare poi se la parola « genio » si debba dare solo ai creatori di espressioni estetiche, o anche ai ricercatori della scienza e agli uomini dell'azione, sarebbe far questione di parole. E osservare, d'altra parte, che il « genio », di qualunque specie sia, è sempre un concetto quantitativo e una distinzione empirica, sarebbe ripetere ciò che si è già spiegato a proposito della genialità artistica.

Una quinta forma di attività dello spirito non esiste. Sarebbe agevole andare mostrando come tutte le altre forme o non abbiano carattere di attività o siano varianti verbali delle attività già esaminate o fatti complessi e derivati, nei quali le varie attività si mescolano e si riempiono di contenuti particolari e contingenti.

Per esempio, il fatto giuridico, considerato in quel che si suole chiamare diritto oggettivo, deriva dall'attività economica e dalla logica insieme: il diritto è una regola, una formola (orale o scritta, qui importa poco), in cui è fissato un rapporto economico voluto da un individuo o da una collettività e che per questo lato economico si unisce e si distingue insieme dall'attività morale. Un altro esempio: la sociologia viene talvolta concepita (ed è uno dei tanti significati che prende ai tempi nostri questa parola) come lo studio di un elemento originario, che si dice socialità. Ma che cosa distingue la socialità, ossia i rapporti che si sviluppano in un'accolta di uomini e non già in una di esseri subumani, se non appunto le varie attività spirituali che sono nei primi e che si suppone non siano, o siano solo in grado rudimentale, nei secondi? La socialità, dunque, nonché concetto originario, semplice, irriducibile, è concetto molto complesso e complicato. Prova ne sia l'im-

Inesistenza di una quinta forma di attività. — Il diritto; la socialità.

possibilità, generalmente riconosciuta, di enunciare una sola legge propriamente sociologica. Quelle che impropriamente si chiamano con tal nome, si svelano o empiriche osservazioni storiche o leggi spirituali (ossia giudizi nei quali si traducono i concetti delle attività spirituali); quando non si disperdano addirittura in vaghe e vuote generalità, come la cosiddetta legge dell'evoluzione. E talvolta per « socialità » non s'intende altro che « regola sociale », e quindi « diritto »; nella quale accezione la sociologia si confonde con la scienza e teoria del diritto. Diritto, socialità e simili concetti sono, insomma, da trattare in modo analogo a quello onde abbiamo considerato e risoluto la storicità e la tecnica.

La religiosità.

Può parere che altro giudizio convenga fare dell'attività religiosa. Ma la religione è, in verità, conoscenza, e non si distingue dalle altre forme e sottoforme di questa, perché, a volta a volta, è espressione di aspirazioni e d'ideali pratici (ideali religiosi) o racconto storico (leggenda) o scienza per concetti (dommatica). Perciò può alla pari sostenersi, e che la religione venga distrutta dal progresso della conoscenza umana, e che essa persista sempre in questa. Religione era tutto il patrimonio di conoscenze dei popoli primitivi: il nostro patrimonio di conoscenze è la nostra religione. Il contenuto si è mutato, migliorato, affinato, e muterà e migliorerà e si affinerà ancora in futuro; ma la forma è sempre la medesima. Coloro che accanto all'attività teoretica dell'uomo, alla sua arte, alla sua critica, alla sua filosofia, vogliono serbare una religione, non sappiamo poi a quale uso se ne varrebbero. È impossibile conservare una conoscenza imperfetta e inferiore, quale è la religiosa, accanto a ciò che l'ha superato e inverato. Il cattolicesimo, sempre coerente, non tollera una scienza, una storia, un'etica in contraddizione con le sue concezioni e dottrine: meno coerenti, i razionalisti si dispongono a fare un po' di largo nelle

loro anime a una religione, ch'è in contradizione con tutto il loro mondo teoretico.

Queste smancerie e tenerezze religiose dei razionalisti ai nostri tempi derivano, in ultima analisi, dal culto superstizioso, che si è prodigato alle scienze naturali. Le quali, come sappiamo, e come oramai esse medesime confessano per bocca dei loro maggiori cultori, sono tutte circondate da limiti. Identificata a torto la Scienza con le cosiddette scienze naturali, era da prevedere che si sarebbe dovuto chiedere il complemento alla religione; quel complemento di cui lo spirito dell'uomo non può far di meno. Al materialismo, al positivismo, al naturalismo noi siamo, dunque, debitori di questa malsana, è spesso non ingenua, rifioritura di esaltazione religiosa, che è roba da ospedale quando non è roba da politici.

La filosofia toglie ogni ragion d'essere alla religione, perché le si sostituisce. Quale scienza dello spirito, essa guarda alla religione come a un fenomeno, a un fatto storico e transitorio, a uno stato psichico superabile. E se divide il regno della conoscenza con le discipline naturali, con la storia e con l'arte, lasciando alle prime il contare e misurare e classificare, alla seconda il rappresentare l'individuale accaduto e alla terza quello possibile; non ha nulla da spartire con la religione.

Per la stessa ragione, in quanto scienza dello spirito, la filosofia non può essere filosofia del dato intuitivo; epperò, come si è veduto, né filosofia della storia né filosofia della natura, non potendosi concepire scienza filosofica di tutto ciò che non è forma e universale, ma materia e particolare. Il che torna ad affermare l'impossibilità della *Metafisica*.

Alla filosofia della storia è succeduta la metodica o logica della storia; a quella della natura, una gnoseologia dei concetti che si adoperano nelle scienze naturali. Quel

che la filosofia può studiare della storia è il modo come essa si costruisce (intuizione, percezione, documento, probabilità, ecc.); quel che può studiare delle scienze naturali sono le forme di concetti che le costituiscono (spazio, tempo, moto, numero, tipi, classi, ecc.). La filosofia, che si atteggia come metafisica nel senso sopraindicato, pretenderebbe, invece, muovere concorrenza alla storia e alle scienze naturali, le sole legittime e capaci nel loro campo; e concorrenza che non potrebbe non riuscire, nel fatto, cosa da guastamestieri. In questo significato noi ci dichiariamo antimetafisici, pur dichiarandoci ultrametafisici allorché si voglia con quella parola rivendicare e affermare l'ufficio della filosofia come autocoscienza dello spirito, distinto dall'ufficio meramente empirico e classificatorio delle scienze naturali.

La fantasia
mentale, e
l'intelletto in-
tuitivo.

La Metafisica, per sostenersi accanto alle scienze dello spirito, ha dovuto postulare una specifica attività dello spirito della quale essa sarebbe l'opera perpetua. Chiamata, nell'antichità, fantasia mentale o superiore, e nei tempi moderni, più spesso, intelletto intuitivo o intuizione intellettuale, quest'attività riunirebbe in forma tutta propria il carattere della fantasia e quello dell'intelletto; darebbe il modo di passare per deduzione o per dialettica dall'infinito al finito, dalla forma alla materia, dal concetto all'intuizione, dalla scienza alla storia, operando con un metodo che compenetrerebbe universale e particolare, astratto e concreto, intuizione e intelletto. Facoltà veramente mirabile e che non sappiamo se poi sarebbe gran vantaggio o gran danno possedere; ma di cui chi, come noi, non la possiede, non ha modo di assodare l'esistenza.

L'Estetica mi-
stica.

L'intuizione intellettuale è stata talvolta considerata come la vera attività estetica; tal'altra le è stata collocata accanto, o sotto, o sopra, una facoltà estetica non meno

mirabile, affatto diversa dalla semplice intuizione, e della quale si sono celebrate le glorie, attribuendole la produzione dell'arte, o almeno alcuni gruppi, arbitrariamente messi insieme, di produzione artistica. Arte, religione e filosofia sono sembrate a volte una sola, a volte tre distinte facoltà dello spirito, restando ora questa ora quella di esse superiore nella dignità assegnata a ciascuna.

È impossibile enumerare tutti i vari atteggiamenti, che ha assunto e che può assumere questa concezione, che diremo mistica, dell'Estetica. Con essa siamo nei dominî, non piú della scienza della fantasia, ma della fantasia stessa, che crea il suo mondo con gli elementi mutevoli delle impressioni e del sentimento. Basti accennare che quella facoltà misteriosa è stata concepita ora come pratica, ora come media fra la teoretica e la pratica, talvolta ancora come forma teoretica concorrente con la religione e con la filosofia.

Da quest'ultima concezione è stata talvolta dedotta l'immortalità dell'arte, come appartenente insieme con le due sorelle alla sfera dello spirito assoluto. Tal'altra, invece, considerando che la religione è mortale e si dissolve nella filosofia, è stata annunciata la mortalità, anzi la morte già accaduta, o almeno l'agonia, dell'arte. Questione che per noi non ha significato; giacché, posto che la forma dell'arte è un grado necessario dello spirito, domandare se l'arte è eliminabile sarebbe né piú né meno come domandare se è eliminabile la sensazione o l'intelligenza. Ma la Metafisica nel senso predetto, trasportandoci in un mondo arbitrario, è incriticabile nei suoi particolari, come non si critica la botanica del giardino di Alcina o la cinetica del viaggio di Astolfo. La critica si fa soltanto, ricusando di entrare nel gioco; rigettando, cioè, la possibilità stessa della Metafisica, sempre nel significato sopradetto.

Mortalità e
immortalità
dell'arte.

Non, dunque, intuizione intellettuale nella filosofia, né il surrogato o l'analogo di essa nell'arte, l'intuizione intellettuale estetica. Oltre i quattro gradi dello spirito che la coscienza ci rivela, non esiste (sia lecito insistere) un quinto grado, una quinta e suprema facoltà teoretica o teoretico-pratica, fantastico-intellettuale o intellettuale-fantastica, o come altro si tenti concepirla.

IX

INDIVISIBILITÀ DELL'ESPRESSIONE IN MODI O GRADI E CRITICA DELLA RETTORICA

Si sogliono dare lunghi cataloghi dei caratteri dell'arte; ma a noi, giunti a questo punto della trattazione, dopo avere considerato l'arte come attività spirituale, come attività teoretica e come speciale attività teoretica (intuitiva), è dato agevolmente scorgere che quelle numerose e svariate determinazioni di caratteri, tutte le volte che accennano a qualcosa di reale, non fanno altro che ripresentare ciò che abbiamo già conosciuto come genere, specie e individualità della forma estetica. Alla determinazione generica si riducono, come si è osservato, i caratteri, o, meglio, le varianti verbali dell'unità, dell'unità nella varietà, della semplicità, dell'originalità, e via dicendo: alla specifica, la verità, la schiettezza, e simili; alla individuale, la vita, la vivacità, l'animazione, la concretezza, l'individualità, la caratteristicità. Le parole possono cambiare ancora, ma non apporteranno scientificamente nulla di nuovo. L'analisi dell'espressione in quanto tale è esaurita coi caratteri esposti di sopra.

I caratteri dell'arte.

Si potrebbe invece domandare a questo punto se vi siano modi o gradi dell'espressione; se, distinti nell'attività dello spirito due gradi, ciascuno dei quali suddiviso in altri due, uno di questi, l'intuitivo-espressivo, non si

Inesistenza di modi dell'espressione.

suddivida a sua volta in due o più modi intuitivi, in un primo, secondo o terzo grado di espressione. Ma questa ulteriore divisione è impossibile; una classificazione delle intuizioni-espressioni è bensì lecita, ma non è filosofica; i singoli fatti espressivi sono altrettanti individui, l'uno non ragguagliabile con l'altro se non nella comune qualità di espressione. Per adoperare il linguaggio delle scuole, l'espressione è una specie, che non può fungere a sua volta da genere. Variano le impressioni ossia i contenuti; ogni contenuto è diverso da ogni altro, perché niente si ripete nella vita; e al variare continuo dei contenuti corrisponde la varietà irriducibile delle forme espressive, sintesi estetiche delle impressioni.

Impossibilità delle traduzioni.

Corollario di ciò è l'impossibilità delle traduzioni, in quanto abbiano la pretesa di compiere il travasamento di un'espressione in un'altra, come di un liquido da un vaso in un altro di diversa forma. Si può elaborare logicamente ciò che prima era stato elaborato in forma estetica, ma non ridurre ciò che ha avuto già la sua forma estetica ad altra forma anche estetica. Ogni traduzione, infatti, o sminuisce e guasta, ovvero crea una nuova espressione, rimettendo la prima nel crogiuolo e mescolandola con le impressioni personali di colui che si chiama traduttore. Nel primo caso l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione: nell'altro, saranno, sí, due, ma di due contenuti diversi. « Brutte fedeli o belle infedeli »; questo detto proverbiale coglie bene il dilemma, che ogni traduttore si trova innanzi. Le traduzioni inestetiche, come quelle verbali o parafrastiche, sono poi da considerare semplici comenti degli originali.

Critica delle categorie rettoriche.

L'indebita divisione delle espressioni in vari gradi è nota in letteratura col nome di dottrina dell'ornato o delle categorie rettoriche. Ma anche negli altri gruppi di

arte simili tentativi di distinzione non mancano: basta ricordare le forme realistica e simbolica, di cui così di frequente si parla in pittura e scultura. E realistico e simbolico, oggettivo e soggettivo, classico e romantico, semplice e ornato, proprio e metaforico, e le quattordici forme delle metafore, e le figure di parola e di sentenza, e il pleonasma, e l'ellissi, e l'inversione, la ripetizione, e i sinonimi e gli omonimi, queste e tutte le altre determinazioni di modi e gradi dell'espressione scoprono la loro nullità filosofica quando cercano di svolgersi in definizioni precise, perché allora o annaspano nel vuoto o cadono nell'assurdo. Esempio tipico, la comunissima definizione della metafora, come di un'altra parola messa in luogo della parola propria. E perché darsi quest'incomodo, perché sostituire alla parola propria la impropria e prendere la via più lunga e peggiore, quando è nota la più corta e migliore? Forse perché, come si suol dire volgarmente, la parola propria, in certi casi, non è tanto espressiva quanto la pretesa parola impropria o metafora? Ma, se così è, la metafora è appunto, in quel caso, la parola « propria »; e quella che si vuol chiamare « propria », se fosse adoperata in quel caso, sarebbe poco espressiva e perciò impropria. Simili osservazioni di elementare buon senso si possono ripetere a proposito delle altre categorie e di quella stessa, generale, dell'ornato, e qui, per es., domandare come un ornamento si congiunga con l'espressione. Esternamente? e rimane sempre diviso dall'espressione. Internamente? e in questo secondo caso o non serve all'espressione e la guasta, o ne fa parte, e non è ornamento ma elemento costitutivo dell'espressione, indivisibile e indistinguibile nell'unità di essa.

Quanto male abbiano prodotto le distinzioni rettoriche non occorre dire: contro la rettorica si è già abbastanza declamato, quantunque, pure ribellandosi contro le conse-

guenze, se ne conservino in pari tempo preziosamente (forse per dare saggio di filosofica coerenza) i principî. In letteratura le categorie rettoriche hanno contribuito, se non a far prevalere, almeno a giustificare teoricamente quel particolare modo di scriver male, ch'è lo scriver bene o secondo rettorica.

Senso empirico delle categorie rettoriche.

I vocaboli, che abbiamo menzionati, non uscirebbero dalle scuole, nelle quali ciascuno di noi li ha appresi (salvo poi a non trovare il modo di valersene nelle discussioni strettamente estetiche, o a ricordarli solo scherzosamente e con una tinta comica), se talvolta non fossero adoperati in uno dei seguenti tre significati: 1°) come varianti verbali del concetto estetico; 2°) come indicazioni dell'antiestetico; o infine (ch'è l'uso più importante) 3°) in servizio non più dell'arte e dell'estetica, ma della scienza e della logica.

Uso di esse come di sinonimi del fatto estetico.

1°) Le espressioni, considerate direttamente o positivamente, non si dividono in classi; ma vi sono, per altro, espressioni riuscite e altre restate a mezzo o sbagliate, le perfette e le imperfette, le valide e le deficienti. I vocaboli ricordati, e gli altri della stessa sorta, possono dunque indicare, talvolta, l'espressione riuscita e le varie conformazioni di quelle sbagliate; benché sogliano fare ciò nel modo più incoostante e capriccioso, tanto che il medesimo vocabolo serve ora a designare il perfetto, ora a condannare l'imperfetto.

Per es., ci sarà chi, innanzi a due quadri, l'uno privo d'ispirazione, nel quale l'autore ha inintelligentemente copiato oggetti naturali, e l'altro, bene ispirato ma che non trova riscontro ovvio in oggetti esistenti, chiamerà il primo realistico e il secondo simbolico. Per contrario, altri innanzi a un quadro fortemente sentito, raffigurante una scena della vita ordinaria, pronunzierà la parola realistico, e innanzi a un altro quadro che freddamente allegorizzi, quella di simbolico. È evidente che nel primo

caso « simbolico » significa artistico, e « realistico », antiartistico; laddove, nel secondo caso, realistico è sinonimo di artistico e simbolico di antiartistico. Quale meraviglia se alcuni sostengano poi calorosamente che la vera forma artistica è la simbolica, e che la realistica è antiartistica; e altri che artistica è la realistica, e antiartistica la simbolica? e come non dare ragione e agli uni e agli altri, una volta che ciascuno adopera quelle parole in significati tanto diversi?

Le grandi dispute intorno al classicismo e al romanticismo si aggiravano di frequente sopra equivoci di questo genere. Il primo veniva inteso talora come l'artisticamente perfetto, il secondo come il disarmonico e imperfetto; ma altra volta, « classico » valeva freddo e artificioso, e « romantico », schietto, caloroso, efficace, veramente espressivo. Così si poteva sempre con ragione parteggiare pel classico contro il romantico o pel romantico contro il classico.

Accade il medesimo per la parola stile. Talora si asserisce che ogni scrittore deve avere stile; e, in questo caso, stile è sinonimo di forma o espressione. Tal'altra si qualifica priva di stile la forma di un codice di leggi o di un libro di matematica; e qui si ricade nell'errore di porre due modi diversi di espressioni, e un'espressione ornata e un'altra nuda, perché, se stile è forma, si deve ammettere, parlando con rigore, che codice e trattato di matematica abbiano anch'essi il loro stile. Altra volta ancora si ode dai critici biasimare chi « mette troppo stile », chi « fa dello stile »; e qui è chiaro che stile significa, non la forma né un modo di questa, ma l'espressione impropria e pretensiosa, una specie di antiartistico.

2°) Il secondo uso non del tutto vuoto di queste distinzioni e vocaboli s'incontra allorché, per es., nell'esame di una composizione letteraria, si ode notare: — In questo punto è un pleonasma, in quest'altro un'ellissi, in quest'altro una

Uso di esse per indicare le varie imperfezioni estetiche.

metafora, in quest'altro ancora un sinonimo o un equivoco. — E s'intende dire: — Qui è un errore consistente nell'aver messo un numero di parole maggiore del necessario (pleonasma); qui, invece, l'errore nasce dall'averne messe troppo poche (ellissi); qui, da una parola impropria (metafora); qui, da due parole, che sembrano dire cose diverse, laddove dicono lo stesso (sinonimo); qui, per contrario, da un'unica parola che sembra dire lo stesso, laddove dice due cose diverse (equivoco). Per altro, siffatto uso peggiorativo e patologico dei vocaboli della rettorica è piú raro del precedente.

Uso che trascende il fatto estetico, ed è in servizio della scienza.

3°) Finalmente, quando la terminologia rettorica non ha nessun significato estetico, simile o analogo a quelli passati in rassegna, e pur si avverte che non è vuota e che accenna a qualcosa che merita di essere tenuto in conto, vuol dire che è adoperata a servizio della logica e della scienza. Posto che un concetto nell'uso scientifico di uno scrittore sia designato con un determinato vocabolo, è naturale che altri vocaboli che quello scrittore trova adoperati, o incidentalmente adopera egli stesso per significare il medesimo concetto, diventano, rispetto al vocabolo da lui fissato come esatto, metafora, sineddoche, sinonimo, forma ellittica e simili. Anche noi, nel corso di questa trattazione, ci siamo valse piú volte (e intendiamo valerci ancora) di codesto modo di dire per chiarire il senso delle parole che veniamo adoperando o che troviamo adoperate. Ma questo procedimento, che ritiene il suo valore nelle disquisizioni di critica della scienza e della filosofia, non ne possiede alcuno nella critica letteraria e d'arte. Per la scienza, vi sono parole proprie e metafore: uno stesso concetto si può formare psicologicamente tra varie circostanze e perciò esprimere con varia intuizione; e nel costituirsi della terminologia scientifica di uno scrittore, fissato uno di questi modi come il retto, gli altri appaiono tutti im-

propri o tropici. Ma nel fatto estetico non si hanno se non parole proprie; e una stessa intuizione non si può esprimere se non in un sol modo, appunto perché è intuizione e non concetto.

Alcuni, concedendo l'insussistenza estetica delle categorie rettoriche, soggiungono una riserva circa l'utilità di esse e i servigi che renderebbero, specie nelle scuole di letteratura. Confessiamo di non intendere come l'errore e la confusione possano educare la mente alla distinzione logica o servire all'apprendimento di quei principi di scienza che da essi vengono turbati e oscurati. Ma forse si vorrà dire che quelle distinzioni, in quanto classi empiriche, possono agevolare l'apprendimento e giovare alla memoria, in modo conforme a quanto si è ammesso di sopra circa i generi letterari e artistici: su di che, nessuna obiezione. — Per un altro fine le categorie rettoriche debbono, di certo, seguitare a comparire nelle scuole: per esservi criticate. Non è lecito dimenticare senz'altro gli errori del passato; né le verità si riesce a tenere in vita in altro modo che col farle battagliaire contro gli errori. Se non si dà notizia delle categorie rettoriche accompagnandola con la critica relativa, c'è rischio che rinascano; e si può dire che già vadano rinascendo presso alcuni filologi come freschissime scoperte psicologiche.

Parrebbe che, a questo modo, si volesse negare ogni legame di somiglianza delle espressioni o delle opere d'arte tra loro. Le somiglianze esistono, e in forza di esse le opere d'arte possono essere disposte in questo o quel gruppo. Ma sono somiglianze quali si avvertono tra gl'individui, e che non è dato mai fissare con determinazioni concettuali: somiglianze, cioè, alle quali mal si applicano l'identificazione, la subordinazione, la coordinazione e le altre relazioni dei concetti, e che consistono semplicemente in ciò che si chiama aria di famiglia, derivante dalle condizioni sto-

La rettorica
nelle scuole.

Le somiglianze
delle espressioni.

riche tra cui nascono le varie opere o dalle parentele d'anima degli artisti.

La possibilità
relativa delle
traduzioni.

E in siffatte somiglianze si fonda la possibilità relativa delle traduzioni; non in quanto riproduzioni (che sarebbe vano tentare) delle medesime espressioni originali, ma in quanto produzioni di espressioni somiglianti e più o meno prossime a quelle. La traduzione, che si dice buona, è un'approssimazione, che ha valore originale d'opera d'arte e può stare da sé.

I SENTIMENTI ESTETICI

E LA DISTINZIONE DEL BELLO E DEL BRUTTO

Passando a studiare concetti piú complessi, nei quali l'attività estetica deve essere considerata nella sua congiunzione con altri ordini di attività, e a indicare il modo dell'unione o complicazione, ci viene innanzi, in primo luogo, il concetto di sentimento, e di quei sentimenti che si dicono estetici.

Vari significati della parola sentimento.

La parola « sentimento » è una delle piú riccamente polisense della terminologia filosofica; e già abbiamo avuto occasione d'incontrarla una volta tra quelle che si adoperano a designare lo spirito nella sua passività, la materia o contenuto dell'arte, e perciò quale sinonimo d'impressioni; e un'altra volta (e il significato era allora affatto diverso), a designare il carattere alogico e astorico del fatto estetico, cioè l'intuizione pura, forma di verità che non definisce nessun concetto né afferma nessuna realtà.

Ma qui essa non ci riguarda in nessuno di codesti due significati, né negli altri che pure le sono stati conferiti per designare altre forme conoscitive dello spirito, sí bene in quello soltanto onde il sentimento è inteso come una speciale attività, di natura non conoscitiva, avente i suoi poli, positivo e negativo, nel piacere e nel dolore.

Il sentimento come attività.

Attività, codesta, che ha messo sempre in grandi impacci i filosofi i quali si sono provati perciò o a negarla in

quanto attività o ad attribuirle alla natura, escludendola dallo spirito. Ma entrambe queste soluzioni sono irte di difficoltà, e tali che a chi le esamini con cura si dimostrano alla fine inaccettabili. Perché che cosa potrebbe mai essere un'attività non spirituale, un'attività della natura, quando noi non abbiamo altra conoscenza dell'attività se non come spiritualità e della spiritualità se non come attività, e natura è in questo caso, per definizione, il meramente passivo, inerte, meccanico, materiale? D'altra parte, la negazione del carattere di attività al sentimento viene energicamente smentita proprio da quei poli del piacere e del dolore, che appaiono in esso e mostrano l'attività nella sua concretezza e, diremmo, nel suo fremito.

Identificazione del sentimento con l'attività economica.

Questa conclusione critica dovrebbe mettere nel maggiore imbarazzo proprio noi, che, nello schizzo dato di sopra del sistema dello spirito, non avremmo lasciato alcun posto per la nuova attività, di cui saremmo ora costretti a riconoscere l'esistenza. Senonché l'attività del sentimento, se è attività, non è per altro nuova; e già ha avuto il posto che le toccava nel sistema da noi abbozzato, sebbene con altro nome, e cioè come attività economica. L'attività, che si dice del sentimento, non è altra che quella più elementare e fondamentale attività pratica, che abbiamo distinta dalla forma etica e fatta consistere nell'appetizione e volizione di un fine qualsiasi individuale, scevra di ogni determinazione morale.

Se il sentimento è stato alle volte considerato come attività organica o naturale, ciò è accaduto appunto perché esso non coincide né con l'attività logica né con quella estetica né con quella etica; e, guardato dal punto di vista di quelle tre (che erano le sole che si ammettessero), appariva fuori dello spirito vero e proprio, dello spirito nella sua aristocrazia, e quasi determinazione della natura o della psiche in quanto natura. E risulta anche da ciò la verità di un'al-

tra tesi, piú volte sostenuta, che l'attività estetica, al pari di quelle etica e intellettuale, non sia sentimento: tesi inoppugnabile, posto che il sentimento sia stato già, implicitamente e inconsapevolmente, inteso come volizione economica. La concezione, che in questo caso vien rifiutata, è nota col nome di edonismo, consistente nel ridurre tutte le varie forme dello spirito a una sola, che perde così anche il suo proprio carattere distintivo e diventa alcunché di torbido e misterioso, somigliante veramente alle « tenebre in cui tutte le vacche sono nere ». Compiuta questa riduzione e mutilazione, gli edonisti, com'è naturale, non riescono a vedere altro, in qualsiasi attività, se non piacere e dolore; e tra il piacere dell'arte e quello della facile digestione, tra il piacere di una buona azione e quello del respirare l'aria fresca a pieni polmoni, non trovano nessuna differenza sostanziale.

Critica dell'edonismo.

Ma se l'attività del sentimento, nel significato ora definito, non deve essere sostituita a tutte le altre forme dell'attività spirituale, non è detto che non possa accompagnarle. Le accompagna, anzi, di necessità, perché esse sono tutte in relazione stretta e tra loro e con l'elementare forma volitiva; onde ciascuna di esse ha concomitanti le volizioni individuali e i piaceri e dolori volitivi, che si dicono del sentimento. Soltanto non bisogna confondere ciò che è concomitante e ciò che è principale o dominante, e disconoscere questo per quello. La scoperta di una verità o l'adempimento di un dovere morale produce in noi una gioia, che fa vibrare tutto il nostro essere; il quale, col raggiungere il risultato di quelle forme d'attività spirituale raggiunge insieme ciò a cui praticamente in quel moto tendeva come a suo fine. Tuttavia, la soddisfazione economica o edonistica, la soddisfazione etica, la soddisfazione estetica, la soddisfazione intellettuale restano sempre, pur in quella loro unione, tra loro distinte.

Il sentimento come concomitante di ogni forma di attività.

Per tal modo si chiarisce nel tempo stesso la questione piú volte proposta (e che è sembrata non a torto di vita o di morte per la scienza estetica): se il sentimento e il piacere preceda o segua, sia causa o effetto del fatto estetico. Questione che bisogna ampliare in quella del rapporto tra le varie forme spirituali, e risolvere nel senso che non possa parlarsi di causa ed effetto, e di un prima e un poi cronologici, nell'unità dello spirito.

E cadono, stabilita l'esposta relazione, le indagini che si sogliono istituire sul carattere dei sentimenti estetici, morali, intellettuali, o anche (come si è detto, talvolta) economici. In quest'ultimo caso, è chiaro che si tratta addirittura non di due termini ma di uno; e la ricerca sul sentimento economico non può essere se non quella stessa concernente l'attività economica. Ma anche negli altri casi la ricerca non può volgere mai sul sostantivo, sí bene sull'aggettivo: l'esteticità, la moralità, la logicità spiegheranno il vario colorarsi dei sentimenti in estetici, morali e intellettuali; laddove il sentimento per sé considerato non spiegherà mai quelle rifrazioni e colorazioni.

Significato di alcune ordinarie distinzioni di sentimenti.

Un'ulteriore conseguenza è, che non fa piú d'uopo serbare le ben note distinzioni tra sentimenti di valore e sentimenti meramente edonistici e privi di valore, tra sentimenti disinteressati e interessati, oggettivi e non oggettivi o soggettivi, di approvazione e di mero diletto (*Gefallen* e *Vergnügen* dei tedeschi). Quelle distinzioni s'industriavano a salvare le tre forme spirituali che venivano riconosciute come la triade del Vero, Buono e Bello, contro la confusione con la quarta forma, ancora disconosciuta, e perciò insidiosa nella sua indeterminatezza e madre di scandali. Per noi, esse hanno esaurito ormai il loro compito, perché siamo in grado di raggiungere ben piú direttamente la distinzione, con l'accogliere, cioè, anche i sentimenti interessati, soggettivi, di mero diletto,

tra le rispettabili forme dello spirito; e dove prima si concepiva (e noi stessi un tempo concepivamo) antitesi tra valore e sentimento come tra spiritualità e naturalità, non vediamo ormai altro che differenze tra valore e valore.

Come si è già detto, il sentimento o attività economica si presenta diviso in due poli, positivo e negativo, piacere e dolore, che possiamo ora tradurre in utile e disutile (o nocivo). Bipartizione già accennata di sopra a prova del carattere attivistico del sentimento e che si ritrova infatti in tutte le forme dell'attività. Se ognuna di queste è valore, ognuna ha, di fronte a sè, l'antivalore o disvalore. E perché si abbia disvalore, non basta che vi sia semplice assenza di valore, ma occorre che attività e passività siano in lotta tra loro senza che l'una vinca l'altra; donde la contraddizione e il disvalore dell'attività impacciata, contrastata, interrotta. Il valore è l'attività che si spiega liberamente: il disvalore è il suo contrario.

Senza entrare qui nel problema del rapporto tra valore e disvalore, ossia nel problema dei contrari (se, cioè, siano da pensare dualisticamente come due entità o due ordini di entità nemiche, come Ormuzd e Arimane, gli angeli e i diavoli, ovvero come un'unità, che è insieme contrarietà), ci contenteremo di questa definizione dei due termini, come bastevole al nostro scopo presente, che è di venire chiarendo l'attività estetica, e, in questo punto particolare, uno dei concetti più oscuri e dibattuti dell'Estetica: il concetto del Bello.

I valori e disvalori estetici, intellettuali, economici ed etici, hanno varie denominazioni nel linguaggio comune: bello, vero, buono, utile, conveniente, giusto, esatto, e così via, che designano il libero spiegarsi dell'attività spirituale, l'azione, la ricerca scientifica, la produzione artistica ben riuscite; e brutto, falso, cattivo, inutile, sconveniente, ingiusto, inesatto, designanti l'attività

Valore e disvalore: i contrari e la loro unione.

Il Bello come il valore dell'espressione, o l'espressione senz'altro.

impacciata, il prodotto mal riuscito. Nell'uso linguistico, queste denominazioni si trasportano continuamente da un ordine di fatti all'altro. Bello, per es., si trova detto non solo di una espressione riuscita, ma anche di una verità scientifica e di un'azione utilmente compiuta e di un'azione morale; onde si parla poi di un bello intellettuale, di un bello d'azione, di un bello morale. A correre dietro a questi usi svariatiissimi si entra in un labirinto verbalistico, impervio e inestricabile, nel quale non pochi filosofi ed estetici si sono cacciati e smarriti. Epperò ci è parso conveniente di scansare finora studiosamente l'uso della parola « bello » a designare l'espressione nel suo valore positivo. Ma, dopo tutte le spiegazioni che abbiamo fornite, essendo ormai dissipato ogni pericolo di fraintendimenti, e non potendosi, d'altro canto, sconoscere che la tendenza prevalente così nel linguaggio comune come in quello filosofico è di restringere il significato del vocabolo « bello » per l'appunto al valore estetico; ci sembra lecito e opportuno definire la bellezza espressione riuscita, o meglio, espressione senz'altro, perché l'espressione, quando non è riuscita, non è espressione.

Il brutto, e gli elementi di bellezza che lo costituiscono.

Conseguentemente, il brutto è l'espressione sbagliata. E per le opere d'arte non riuscite vale il paradosso: che il bello ci presenta unicità di bellezza e il brutto molteplicità. Onde, di solito, innanzi alle opere estetiche più o meno sbagliate si ode discorrere di pregi, ossia delle loro parti belle, come non accade invece innanzi a quelle perfette. In queste, infatti, riesce impossibile enumerare i pregi o designare le parti belle, perché, essendo fusione completa, hanno un unico pregio: la vita circola in tutto l'organismo e non è ritirata in alcuna delle singole parti.

I pregi delle opere sbagliate possono essere di vario grado, anche grandissimi. E laddove il bello non presenta gradi non essendo concepibile un più bello, cioè un espres-

sivo piú espressivo, un adeguato piú adeguato, li presenta invece il brutto, e tali che vanno dal lievemente brutto (o quasi bello) al grandemente brutto. Ma se il brutto fosse completo, vale a dire privo di qualsiasi elemento di bellezza, esso, per ciò stesso, cesserebbe di essere brutto, perché verrebbe, in quel caso, a mancare la contraddizione in cui è la sua ragion d'essere. Il disvalore diventerebbe il non-valore, l'attività cederebbe il luogo alla passività, con la quale essa non è in guerra se non quando questa sia effettivamente guerreggiata.

E poiché la coscienza distintiva del bello e del brutto si fonda sui contrasti e sulle contraddizioni in cui si avvolge l'attività estetica, è evidente che questa coscienza si attenua fino a dileguarsi del tutto via via che si discende dai casi piú complessi ai piú semplici e ai semplicissimi di espressione. Da ciò l'illusione che si diano espressioni né belle né brutte, considerandosi come tali quelle che si ottengono senza sensibile sforzo e si presentano come naturali.

A queste ormai facilissime definizioni si riduce tutto il mistero del bello e del brutto. Che se qualunno obietti che esistono espressioni estetiche perfette, innanzi alle quali non si prova piacere, e altre, fors'anche sbagliate, che ci procurano piacere vivissimo, bisogna raccomandargli di far bene attenzione, nel fatto estetico, a quello solo ch'è veramente piacere estetico. Questo viene talvolta rafforzato, o piuttosto complicato, da piaceri provenienti da fatti estranei, i quali solo casualmente vi si trovano congiunti. Un esempio di piacere puramente estetico offre il poeta o qualsiasi altro artista nel momento in cui vede (intuisce) per la prima volta la sua opera; quando, cioè, le sue impressioni pigliano corpo e il volto gli s'irraggia della divina gioia del creatore. Un piacere misto prova invece chi si è recato a teatro, dopo una giornata di lavoro, per assistere a una commedia; quando, cioè, il piacere del riposo

* Illusione che si diano espressioni né belle né brutte.

Sentimenti estetici propri e sentimenti concomitanti e accidentali.

e dello svago, o quello del ridere sconfiggendo un chiodo dalla bara preparata, si accompagna agli istanti di vero piacere estetico per l'arte del commediografo e degli attori. Lo stesso si dica dell'artista, il quale, finito il suo lavoro, lo contempi con compiacenza, provando, oltre il diletto estetico, quello ben diverso che sorge dal pensiero dell'amor proprio soddisfatto, o magari del lucro economico che dalla sua opera sia per venirgli. E gli esempî si potrebbero moltiplicare.

Critica dei sentimenti apparenti.

Nell'estetica moderna è stata foggiate una categoria di sentimenti estetici apparenti, derivanti non dalla forma ossia dalle opere d'arte in quanto tali, ma dal contenuto delle opere d'arte. — Le rappresentazioni artistiche (si è osservato) destano piacere e dolore nelle loro infinite gradazioni e varietà: si palpita, si gioisce, si teme, si piange, si ride, si vuole coi personaggi di un dramma o di un romanzo, con le figure di un quadro e con le melodie di una musica. Codesti sentimenti, per altro, non sono quelli che desterebbe il fatto reale fuori dell'arte, o meglio, identici nella qualità, quantitativamente sono un'attenuazione dei reali: il piacere e il dolore estetici e apparenti si manifestano leggieri, poco profondi, mobili. — Di questi sentimenti apparenti non è il caso di discorrere qui di proposito, per la buona ragione che ne abbiamo già ampiamente discusso, e, anzi, non abbiamo finora discusso d'altro che di essi. Sentimenti che diventano apparenti o parventi, che cosa altro sono mai se non sentimenti oggettivati, intuiti, espressi? Ed è naturale che non ci diano travaglio e agitazione passionale come quelli della vita reale, perché quelli erano materia e questi sono forma e attività, quelli veri e propri sentimenti, questi intuizioni ed espressioni. La formula dei sentimenti apparenti non è altro, dunque, per noi, che una tautologia, sulla quale potremmo dare senza scrupolo un frego di penna.

CRITICA DELL'EDONISMO ESTETICO

Come siamo avversari dell'edonismo in genere, ossia della teoria la quale, fondandosi sul piacere e dolore che è intrinseco all'attività utilitaria o economica e perciò inseparabile da ogni altra forma di attività, confonde contenente e contenuto e non riconosce altro processo che quello edonistico; così ci opponiamo all'edonismo particolare estetico, il quale considera, se non tutte le altre attività, almeno quella estetica come semplice vicenda di sentimento, e confonde il piacevole dell'espressione, ch'è il bello, col piacevole senz'altro, col piacevole d'ogni altra sorta.

La concezione edonistica dell'arte si presenta in parecchie forme, delle quali una delle più antiche considera il bello come il piacevole della vista e dell'udito, ossia dei cosiddetti sensi superiori. All'inizio dell'analisi dei fatti estetici era, in verità, difficile sfuggire alla fallace credenza che un quadro o una musica siano impressioni della vista o dell'udito, e interpretare rettamente l'ovvia osservazione che il cieco non gode la pittura e il sordo non gode la musica. Mostrare, come abbiamo mostrato, che il produrre estetico non dipende dalla natura delle impressioni, ma che tutte le impressioni dei sensi possono essere elevate a espressione e nessuna vi ha singolare diritto per la sua qualità o per la classe a cui appartiene, è una concezione che si presenta solo dopo che sono state tentate tutte le altre co-

Critica del
bello come
piacevole dei
sensi superiori.

struzioni dottrinali possibili in questa materia. Chi immagina che il fatto estetico sia qualcosa di piacevole per gli occhi o per l'udito, non ha poi nessuna linea di difesa contro colui che, logicamente proseguendo, identifica il bello col piacevole in genere, e include nell'Estetica la culinaria, o (come qualche positivista ha fatto) il « bello viscerale ».

Critica della
teoria del gio-
co.

Un'altra forma dell'edonismo estetico è la teoria del gioco. Il concetto del gioco ha aiutato talvolta a riconoscere il carattere attivistico del fatto espressivo: l'uomo (è stato detto) non è veramente uomo se non quando comincia a giocare (cioè quando si sottrae alla causalità naturale e meccanica, producendo spiritualmente); e il primo suo gioco è l'arte. Ma poiché la parola « gioco » significa anche quel piacere che nasce dalla provocata scarica dell'energia esuberante dell'organismo (ossia da un bisogno pratico), la conseguenza di questa teoria è stata, che si è denominato fatto estetico qualunque gioco, o si è denominata gioco l'arte in quanto può entrare a parte di un gioco, come, per altro, la scienza e ogni cosa. Sola la moralità non può essere dominata mai (per la contraddizione che nol consente) dall'intenzione di giocare; e domina invece e regola essa l'atto medesimo del gioco.

Critica delle
teorie della
sessualità e
del trionfo.

Vi è stato perfino chi ha tentato di dedurre il piacere dell'arte dalla risonanza di quello degli organi sessuali. Ed estetici modernissimi pongono volentieri la genesi del fatto estetico nell'attrattiva del vincere e del trionfare, o, come altri aggiunge, nel bisogno del maschio che intende a conquistare la femmina. Teoria che si condisce con molta erudizione di aneddoti, Dio sa quanto sicuri!, sui costumi dei popoli selvaggi; ma che in verità non avrebbe bisogno di tanto sussidio, giacché di poeti che si adornino delle proprie poesie come galli che ergano la cresta o tacchini che facciano la rota, se ne incontra ben di frequente nella vita ordinaria. Solamente, chi fa di queste

cose, e in quanto le fa, non è poeta, si bene un povero diavolo, anzi un povero diavolo di gallo o di tacchino; e la brama della vittoria e la trionfale conquista della femmina non hanno che vedere col fatto dell'arte. Tanto varrebbe considerare la poesia come nient'altro che un prodotto economico, perché vi sono stati un tempo poeti aulici e stipendiati, e ve ne sono tuttavia che aiutano, se non proprio campano la vita, con la vendita dei loro versi. La quale deduzione e definizione non ha mancato di trarre qualche troppo zelante neofito del materialismo storico.

Un'altra scuola, meno grossolana, considera l'Estetica come la scienza del simpatico, di ciò con cui noi simpatizziamo, che ci attira, ci letifica, ci desta piacere e ammirazione. — Ma il simpatico è nient'altro che l'immagine o rappresentazione di ciò che piace. E, come tale, è fatto complesso, risultante da un elemento costante, ch'è quello estetico della rappresentazione, e da uno variabile ch'è il piacevole nelle sue infinite apparizioni, nascente da tutte le varie classi di valori.

Nel linguaggio volgare si prova talora come una ripugnanza a chiamare « bella » l'espressione, che non sia espressione del simpatico. Di qui i continui contrasti tra il discorrere dell'estetico o del critico d'arte e quello della persona volgare, la quale non riesce a persuadersi che l'immagine del dolore e della turpitudine possa essere bella, o, almeno, che sia bella con lo stesso diritto di quella del piacevole e del buono.

Il contrasto si potrebbe risolvere distinguendo due scienze diverse, una dell'espressione e l'altra del simpatico, se quest'ultimo potesse formare oggetto d'una scienza speciale; se cioè non fosse, come si è mostrato, un concetto complesso, quando addirittura non è equivoco. Se in esso si dà prevalenza al fatto espressivo, si entra nell'Estetica come scienza dell'espressione; se al contenuto piacevole, si ricade

Critica dell'Estetica del simpatico. Quel che significano in essa contenuto e forma.

nello studio di fatti essenzialmente edonistici (utilitari), per complicati che possano presentarsi. — Nell'Estetica del simpatico è da cercare anche l'origine precipua della dottrina che concepisce il rapporto tra contenuto e forma come la somma di due valori.

Edonismo estetico e moralismo.

L'arte, in tutte le dottrine or ora accennate, è considerata come cosa meramente edonistica. Ma l'edonismo estetico non può rimanere saldo se non a condizione che si congiunga con un edonismo filosofico generale, il quale non riconosca alcun'altra forma di valore. Non appena quel concetto edonistico dell'arte viene accolto da filosofi che ammettono uno o più valori spirituali, di verità o di moralità, non può non sorgere la questione: — Che cosa deve farsi dell'arte? a qual uso valersene? è da lasciare libero corso ai diletti che essa procura? o bisogna restringerli? e in quali confini? — La questione del fine dell'arte, che nell'Estetica dell'espressione è inconcepibile, nell'Estetica del simpatico trova il suo indubbio significato e domanda una soluzione.

La negazione rigoristica, e la giustificazione pedagogica dell'arte.

Tale soluzione, com'è chiaro, non può avere se non due forme: una di carattere negativo, l'altra di carattere restrittivo. La prima, che diremo rigoristica o ascetica, e che appare parecchie volte, sebbene non di frequente, nella storia delle idee, stima l'arte un'ebbrezza dei sensi, epperò non solo inutile ma nociva: bisogna, dunque, secondo quella teoria, liberarne con ogni sforzo e industria l'animo umano, che essa perturba. L'altra soluzione, che chiameremo pedagogica o utilitario-moralistica, ammette l'arte, ma solo in quanto concorre al fine della morale; in quanto aiuta con un piacere innocente l'opera di chi indirizza al vero e al buono; in quanto sparge di soave liquore gli orli del vaso del sapere e della moralità.

È bene osservare che sarebbe erroneo distinguere questa seconda concezione in intellettualistica e utilitario-moralistica, secondo che all'arte s'assegna il fine di condurre al

vero o al bene pratico. Il còmposito, che le viene imposto dell'istruire, appunto perché è un fine che si cerca e raccomanda, è, non piú mero fatto teoretico, ma fatto teoretico diventato già materia d'azione pratica; non intellettualismo, dunque, ma sempre pedagogismo e praticismo. Né piú esatto sarebbe sottodistinguere la concezione pedagogica dell'arte in utilitaria pura e in utilitario-moralistica, giacché coloro che ammettono solo l'utile individuale (il libito dell'individuo), appunto perché edonisti assoluti, non hanno alcun motivo a cercare un'ulteriore giustificazione dell'arte.

Ma enunciare queste teorie, nel punto al quale siamo giunti, vale confutarle. Piuttosto giova avvertire che nella teoria pedagogica dell'arte si ritrova un'altra ancora delle cause, per le quali è stata erroneamente posta l'esigenza che il contenuto dell'arte debba essere (in vista di determinati effetti pratici) scelto.

Contro l'Estetica edonistica e contro quella pedagogica, si è spesso levata la tesi, riecheggiata volentieri dagli artisti, che l'arte consista nella bellezza pura: « Nella pura bellezza il ciel ripose Ogni nostra letizia, e il Verso è tutto » (D'Annunzio). Se si vuole intendere con ciò che l'arte non è da scambiare con la mera dilettazione sensuale (col praticismo utilitario) o con l'esercizio della moralità, si conceda, in questo caso, anche alla nostra di fregiarsi del titolo di Estetica della bellezza pura. Ma se per quest'ultima s'intende invece (come spesso si è fatto) qualcosa di mistico e di trascendente, ignoto al nostro povero mondo umano; o qualcosa che sia spirituale e beatificante, ma non già espressivo; dobbiamo rispondere che, plaudendo al concetto di una bellezza, pura di tutto ciò che non sia la forma spirituale dell'espressione, non sapremmo concepire una bellezza superiore a questa e, meno ancora, tale che sia depurata perfino dell'espressione, ossia scevra di sé medesima.

Critica della
bellezza pura.

XII

L'ESTETICA DEL SIMPATICO E I CONCETTI PSEUDOESTETICI

I concetti pseudoestetici, e l'estetica del simpatico.

La dottrina del simpatico (animata e secondata dalla capricciosa Estetica metafisica e mistica, e da quel cieco tradizionalismo onde si suppone un legame logico tra cose che per caso si trovino trattate insieme dagli stessi autori e negli stessi libri), ha introdotto e resi domestici nei sistemi di Estetica una serie di concetti, dei quali basta dare un rapido cenno per giustificare il risoluto discacciamento che ne facciamo dal nostro.

Il catalogo di essi è lungo, anzi interminabile: tragico, comico, sublime, patetico, commovente, triste, ridicolo, malinconico, tragicomico, umoristico, maestoso, dignitoso, serio, grave, imponente, nobile, decoroso, grazioso, attraente, stuzzicante, civettuolo, idillico, elegiaco, allegro, violento, ingenuo, crudele, turpe, orrido, disgustoso, spaventoso, nauseante; e chi più ne ha, più ne metta.

Poiché quella dottrina assumeva a oggetto suo proprio il simpatico, era naturale che non potesse trascurare nessuna delle varietà del simpatico, nessuno dei miscugli e delle gradazioni per le quali da esso nella sua più alta e intensa manifestazione si giunge via via fino al suo contrario, all'antipatico e ripugnante. E poiché il contenuto simpatico era considerato come il bello e l'antipatico come il brutto,

le varietà (tragico, comico, sublime, patetico, ecc.) costituivano per quella concezione dell'Estetica le gradazioni e le sfumature intercedenti tra il bello e il brutto.

Enumerate e definite alla meglio le principali di code-ste varietà, l'Estetica del simpatico si proponeva il problema circa il posto da concedere al brutto nell'arte: problema privo di significato per noi che non conosciamo altro brutto che l'antiestetico o l'inespressivo, il quale non può essere mai parte del fatto estetico, essendone invece il contrario e l'antitesi. Ma, nella dottrina che qui esaminiamo, la posizione e discussione di quel problema importava né più né meno che la necessità di conciliare in qualche modo la falsa e monca idea dell'arte, da cui si prendevano le mosse — dell'arte ristretta alla rappresentazione del piacevole, — con l'arte effettiva, che spazia in campi ben più larghi. Da ciò l'artifizioso tentativo di stabilire quali casi di brutto (antipatico) possano ammettersi nella rappresentazione artistica, e per quali ragioni e in quali modi.

La risposta suonava: che il brutto è ammissibile solo quando è superabile, dovendo un brutto insuperabile, come il disgustoso o nauseante, essere escluso senz'altro; e che il brutto, ammesso nell'arte, ha per ufficio di contribuire a rafforzare l'effetto del bello (simpatico), producendo una serie di contrasti da cui il piacevole esca più efficace e letificante. È, infatti, comune osservazione che il piacere si sente con tanto maggiore vivezza quanto più è preceduto da astinenza e tormento. Il brutto nell'arte veniva a questo modo considerato come addetto ai servigi del bello, stimolante e condimento del piacere estetico.

Col cadere dell'Estetica del simpatico cade anche questa artificiosa dottrina di raffinamento edonistico, che è nota con la formola pomposa di dottrina del superamento del brutto; e in pari tempo l'enumerazione e la defini-

Critica della teoria del brutto nell'arte e del superamento del brutto.

zione dei concetti accennati di sopra si dimostrano estranee all'Estetica. La quale non conosce né il simpatico né l'antipatico né le loro varietà, ma solamente la spirituale attività della rappresentazione.

I concetti pseudoestetici e la loro appartenenza alla Psicologia.

Senonché il grande posto che, come abbiamo detto, quei concetti hanno occupato finora nelle trattazioni estetiche, rende opportuno qualche maggiore chiarimento intorno all'indole loro. Quale sarà la loro sorte? Esclusi dall'Estetica, in quale altra parte della filosofia verranno accolti?

In verità, in nessuna parte, perché quei concetti sono privi di valore filosofico. Essi non sono altro che una serie di classi, da potersi plasmare nel modo più vario e moltiplicare a piacere, nelle quali si cerca di ripartire le infinite complicazioni e sfumature dei valori e disvalori della vita. Di codeste classi alcune hanno significato prevalentemente positivo, come il bello, il sublime, il maestoso, il solenne, il serio, il grave, il nobile, l'elevato; altre, significato prevalentemente negativo, come il brutto, il doloroso, l'orrido, lo spaventoso, il tremendo, il mostruoso, l'insulso, lo stravagante; in altre, infine, prevale l'aspetto del miscuglio, come è il caso del comico, del tenero, del malinconico, dell'umoristico, del tragicomico. Complicazioni infinite, perché infinite sono le individuazioni; onde non è possibile costruirne i concetti se non nel modo approssimativo che è proprio delle scienze naturali, paghe di schematizzare alla meglio quel reale che né si esaurisce per enumerazione né loro è dato comprendere e superare speculativamente. E poiché la disciplina naturalistica che assume di costruire tipi e schemi sulla vita spirituale dell'uomo, è la Psicologia (della quale, infatti, si va sempre meglio accennando ai giorni nostri il carattere meramente empirico e descrittivo), quei concetti non sono di pertinenza né dell'Estetica né in genere della filosofia, ma debbono essere rimandati, per l'appunto, alla Psicologia.

Come di tutte le altre costruzioni psicologiche, così di quei concetti non sono possibili, dunque, definizioni rigorose; e non è lecito, per conseguenza, dedurli l'uno dall'altro e connetterli in sistema, come pur tante volte è stato tentato con grande spreco di tempo e senza risultati utili. E nemmeno si può pretendere di ottenere, in cambio di quelle filosofiche riconosciute impossibili, definizioni empiriche che siano universalmente adoprabili come calzanti e vere. Le definizioni empiriche non sono mai uniche ma sempre innumerevoli, variando secondo i casi e gl'intenti pei quali si foggiano: che se una sola ce ne fosse e questa avesse valore di verità, la definizione, com'è chiaro, non sarebbe empirica, ma rigorosa e filosofica. Ed effettivamente ogniqualvolta è stato adoperato alcuno dei termini che abbiamo ricordati (o che della medesima serie si potrebbero ricordare), se n'è data insieme, espressa o sottintesa, una nuova definizione. Ciascuna di quelle definizioni differiva dall'altra per un qualcosa, per un particolare, sia pure minimo, e pel tacito riferimento a uno o altro fatto individuale al quale si guardava di preferenza elevandolo a tipo generale. Perciò accade che nessuna di esse contenti mai chi l'ascolta, e neppure colui stesso che la foggia; il quale, subito dopo, messo a fronte di un nuovo caso, la riconosce più o meno insufficiente e disadatta, e da ritoccare. Bisogna, dunque, lasciare liberi i parlanti e gli scriventi di definire volta per volta il sublime o il comico, il tragico o l'umoristico, secondo loro piaccia e sembri comodo per il fine che si propongono. E se s'insiste per ottenere una definizione empirica di validità universale, non c'è da somministrare se non questa: — Sublime (o comico, tragico, umoristico, ecc.) è tutto ciò che è stato, o sarà, chiamato così da coloro che hanno adoperato, o adopereranno, queste parole.

Impossibilità
di definizioni
rigorose di es-
si.

Esempi: definizioni del sublime, del comico, dell'umoristico.

Che cosa è il sublime? L'affermarsi improvviso di una forza morale oltrepossente: eccone una definizione. Ma altrettanto buona è l'altra, la quale riconosce il sublime anche dove la forza che si afferma è una volontà oltrepossente bensì, ma immorale e distruttiva. E l'una e l'altra rimarranno poi nel vago e non acquisteranno precisione nessuna se non saranno riferite a un caso concreto, a un esempio, che faccia intendere che cosa si chiami qui « oltrepossente », e che cosa « improvviso »: concetti quantitativi, anzi falsamente quantitativi, pei quali manca ogni misura, e che sono, in fondo, metafore, frasi enfatiche o logiche tautologie. E l'umoristico sarà il riso tra le lagrime, il riso amaro, lo sbalzo brusco dal comico al tragico e dal tragico al comico, il comico romantico, il sublime a rovescio, la guerra indetta a ogni tentativo d'insincerità, la compassione che si vergogna di piangere, il ridere non del fatto ma dell'ideale stesso; e come altro piaccia meglio, secondo che con queste formole si tenti di cogliere la fisionomia di questo o quel poeta, di questa o quella poesia, che è, nella sua singolarità, la definizione di sé medesima, la sola adeguata, benché circoscritta e momentanea. Il comico è stato definito come il dispiacere destato dalla percezione di una stortura e seguito subito da un maggior piacere derivante dal rilasciarsi delle nostre forze psichiche, che erano tese nell'aspettazione di qualcosa che si prevedeva importante. Nell'ascoltare un racconto, per es., che ci descriva il proposito magnifico ed eroico di una determinata persona, noi anticipiamo con la fantasia l'avvento di un'azione magnifica ed eroica e ci prepariamo ad accoglierla, tendendo le nostre forze psichiche. Senonché, d'un tratto, in cambio dell'azione magnifica ed eroica che le premesse e il tono del racconto ci preannunziavano, con una voltata improvvisa, sopravviene un'azione piccola, meschina, stolta, impari all'attesa. Ci siamo

ingannati, e il riconoscimento dell'inganno porta seco un attimo di dispiacere. Ma quest'attimo è come soverchiato da quello che immediatamente segue, in cui possiamo fare getto dell'attenzione preparata, liberarci della provvista di forza psichica accumulata e ormai superflua, sentirci leggiери e sani: che è il piacere del comico, col suo equivalente fisiologico, il riso. Se il fatto spiacevole sopraggiunto ci ferisse vivamente nei nostri interessi, il piacere non sorgerebbe, il riso sarebbe subito soffocato, la forza psichica sarebbe tesa e sovrattesa da altre percezioni più gravi. Se invece tali percezioni più gravi non sopravvengono, se tutto il danno consiste in un piccolo inganno della nostra preveggenza, a questo ben lieve dispiacere fa ampio compenso il succeduto sentimento della nostra ricchezza psichica. — Questa, compendiata in poche parole, è una delle più accurate definizioni moderne del comico, che vanta di raccogliere in sé, giustificati o corretti e invernati, i molteplici tentativi succeduti in proposito dall'antichità ellenica in poi: da quello di Platone nel *Filebo*, e dall'altro più esplicito di Aristotele, considerante il comico come un brutto senza dolore, via via alla teoria dell'Hobbes, che lo riponeva nel sentimento della superiorità individuale, o a quella kantiana del rilasciarsi di una tensione, o alle altre proposte da altri, del contrasto tra grande e piccolo, infinito e finito, e via dicendo. Ma, se ben si osservi, la recata analisi e definizione, tanto elaborata e rigorosa in apparenza, enuncia caratteri che sono propri non solo del comico, ma di ogni processo spirituale; com'è il seguirsi di momenti dolorosi e momenti piacevoli e la soddisfazione nascente dalla coscienza della forza e del suo libero spiegarsi. Il differenziamento è dato qui da determinazioni quantitative, di cui non si potrebbero assegnare i limiti, e che restano perciò vaghe parole, attingenti qualche significato dal riferimento

a questo o quel fatto comico singolo e dalle disposizioni d'animo di chi le pronuncia. Se quella definizione viene presa troppo sul serio, anche di essa accade ciò che Giampaolo Richter ebbe a dire in genere di tutte le definizioni del comico: che il loro solo merito è di riuscire esse stesse comiche e di produrre nella realtà il fatto che indarno tentano di fissare logicamente, dando così a conoscerlo in qualche modo con la presenza stessa. E chi determinerà mai logicamente la linea divisoria tra il comico e il non comico, tra il riso e il sorriso, tra il sorriso e la gravità, e taglierà con tagli netti quel sempre vario continuo in cui si effonde la vita?

Relazioni tra
quei concetti
e i concetti e-
stetici.

I fatti, classificati alla meglio negli indicati concetti psicologici, non hanno con l'arte altra relazione fuori di quella, generica, che tutti essi, in quanto costituiscono la materia della vita, possono formare oggetto di rappresentazione artistica; e l'altra, accidentale, che nei processi descritti entrano talvolta anche fatti estetici, come è il caso dell'impressione di sublime che può suscitare l'opera di un artista titano, di un Dante o di uno Shakespeare, e di quella comica del conato di un imbrattatele o di un imbrattacarte. Ma anche in questo caso il processo è estrinseco al fatto estetico, al quale non si lega effettivamente se non il sentimento del valore e disvalore estetico, del bello e del brutto. Il Farinata dantesco esteticamente è bello, e nient'altro che bello: che poi la forza di volontà di quel personaggio appaia sublime, o che sublime appaia per la somma genialità sua l'espressione che gli dà Dante in comparazione di quella di altro meno energico poeta, sono cose che escono fuori affatto dalla considerazione estetica. La quale ultima (ripetiamo ancora qui) guarda soltanto all'adeguatezza dell'espressione, ossia alla bellezza.

XIII

IL « BELLO FISICO » DI NATURA E DI ARTE

L'attività estetica, distinta dalla pratica, è nel suo esplicarsi accompagnata sempre dall'altra; donde il suo lato utilitario o edonistico e il piacere e dolore, che sono come la risonanza pratica del valore e disvalore estetici, del bello e del brutto. Ma questo lato pratico dell'attività estetica ha a sua volta un accompagnamento fisico, o psicofisico, che consiste in suoni, toni, movimenti, combinazioni di linee e colori, e via discorrendo.

L'attività estetica e i concetti fisici.

Lo ha realmente, o pare che lo abbia per effetto della costruzione che ne facciamo nella scienza fisica, e dei procedimenti comodi e arbitrari, che già più volte abbiamo messi in rilievo come propri delle scienze empiriche e astratte? La nostra risposta non può esser dubbia, e cioè deve affermare la seconda delle due ipotesi. Tuttavia, gioverà a questo punto lasciarla come in sospenso, non essendo per ora necessario spingere più oltre tale indagine. Basti la sola avvertenza a impedire, intanto, che il nostro parlare, per ragione di semplicità e di adesione al linguaggio comune, dell'elemento fisico come di alcunché di oggettivo e di esistente, induca ad affrettate conclusioni circa i concetti e la relazione di spirito e natura.

Importa, invece, notare che, come l'esistenza del lato edonistico in ogni attività spirituale ha dato luogo alla confusione tra l'attività estetica e l'utile o il piacevole,

Espressione in senso estetico, ed espressione in senso naturalistico.

così l'esistenza o meglio la possibilità della costruzione di questo lato fisico, ha ingenerato la confusione tra l'espressione estetica e l'espressione in senso naturalistico; tra un fatto spirituale, cioè, e uno meccanico e passivo (per non dire tra una realtà concreta e un'astrazione o finzione). Nel linguaggio comune si chiamano espressioni tanto le parole del poeta, le note del musicista, le figure del pittore, quanto il rossore che suole accompagnare il sentimento di vergogna, il pallore che è prodotto spesso dalla paura, il digrignare dei denti proprio della collera violenta, il brillare degli occhi e certi movimenti dei muscoli della bocca che manifestano l'allegrezza. E si dice ancora che un certo grado di calore è espressione della febbre, che la depressione del barometro è espressione della pioggia; e, magari, che l'altezza del cambio esprime il discredito della carta-moneta di uno Stato, o il malcontento sociale l'avvicinarsi di una rivoluzione. Quali risultati scientifici si possano mai raggiungere lasciandosi traviare dall'uso linguistico e mettendo tutti in un sol fascio cose cotanto disparate, si può bene immaginare. Ma, in verità, tra un uomo in preda all'ira con tutte le manifestazioni naturali di questa, e un altro uomo che la esprima esteticamente; tra l'aspetto, i gridi e i contorcimenti di chi è straziato dal dolore per la perdita di una persona cara, e le parole o il canto con cui lo stesso individuo ritrae, in un altro momento, il suo strazio; tra la smorfia della commozione e il gesto dell'attore; è un abisso. Non appartiene all'Estetica il libro del Darwin sull'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali, perché non v'ha nulla di comune tra la scienza dell'espressione spirituale e una Semiotica, medica, meteorologica, politica, fisiognomica o chiromantica che sia.

All'espressione in senso naturalistico manca, semplicemente, l'espressione in senso spirituale, ossia il ca-

rattere stesso dell'attività e della spiritualità, e quindi la bipartizione nei poli del bello e del brutto. Essa non è altro che un rapporto, fissato dall'intelletto astratto, di causa ed effetto. Il processo completo dalla produzione estetica può essere simboleggiato in quattro stadi, che sono: *a*, impressioni; *b*, espressione o sintesi spirituale estetica; *c*, accompagnamento edonistico o piacere del bello (piacere estetico); *d*, traduzione del fatto estetico in fenomeni fisici (suoni, toni, movimenti, combinazioni di linee e colori, ecc.). Ognun vede che il punto essenziale, il solo che sia propriamente estetico e davvero reale, è quel *b*, che manca alla mera manifestazione o costruzione naturalistica, detta anch'essa, per metafora, espressione.

Percorsi quei quattro stadi, il processo espressivo è esaurito; salvo a ricominciare con nuove impressioni, nuova sintesi estetica, e accompagnamenti relativi.

Le espressioni o rappresentazioni si seguono l'una l'altra, l'una scaccia l'altra. Certamente, quel passare, quell'esser discacciato, non è un perire, non è un'eliminazione totale: niente di ciò che nasce muore, di quella morte completa che sarebbe identica al non esser mai nato: se tutto trapassa, nulla può morire. Anche le rappresentazioni che sono state dimenticate persistono in qualche modo nel nostro spirito; senza di che non si spiegherebbero le abitudini e le capacità acquisite. Anzi, in questo apparente dimenticare è la forza della vita: si dimentica ciò che è stato risoluto e che la vita ha almeno provvisoriamente superato.

Ma altre rappresentazioni sono ancora elementi efficaci nei processi attuali del nostro spirito; e a noi preme non dimenticarle o essere in grado di richiamarle secondo che il bisogno richieda. E la volontà è costantemente vigile in quest'opera di conservazione, che mira a conservare (si può dire) la maggiore e fondamentale di tutte le nostre ricchezze. Senonché, la sua vigilanza non

Rappresentazioni e memoria.

è sempre sufficiente: la memoria, come si dice, ci abbandona o più o meno c'inganna. E appunto perciò lo spirito umano escogita espedienti, che soccorrano alla debolezza della memoria e siano i suoi aiuti.

La formazione di aiuti alla memoria.

In qual modo sia dato ottenere codesti aiuti, s'intravede dal già detto. Le espressioni o rappresentazioni sono, insieme, fatti pratici, i quali si chiamano anche « fisici », in quanto la fisica ha per compito di classificarli e ridurli a tipi. Ora è chiaro che, se si riesce a rendere in qualche modo permanenti quei fatti pratici o fisici, sarà sempre possibile (restando pari tutte le altre condizioni), col percepirli, riprodurre in sé la già prodotta espressione o intuizione.

Se si chiama oggetto o stimolo fisico quello in cui gli atti pratici concomitanti, o (per parlare in termini fisici) i movimenti, sono stati isolati e resi in qualche modo permanenti; designando poi quell'oggetto o stimolo con la lettera *e*, il processo della riproduzione sarà rappresentato dalla serie seguente: *e*, stimolo fisico; *d-b*, percezione di fatti fisici (suoni, toni, mimica, combinazioni di linee e colori, ecc.), che è insieme la sintesi estetica, già prodotta; *c*, accompagnamento edonistico, che anche si riproduce.

E che cosa altro sono se non stimoli fisici della riproduzione (lo stadio *e*) quelle combinazioni di parole che si dicono poesie, prose, poemi, novelle, romanzi, tragedie o commedie, e quelle di toni che si dicono opere, sinfonie, sonate, e quelle combinazioni di linee e colori che si dicono quadri, statue, architetture? L'energia spirituale della memoria, col sussidio di quei provvidi fatti fisici, rende possibile la conservazione e la riproduzione delle intuizioni che l'uomo viene producendo. S'infacchisca l'organismo fisiologico e, con esso, la memoria; si distruggano i monumenti dell'arte; ed ecco tutta la ric-

chezza estetica, frutto delle fatiche di molte generazioni, assottigliarsi e dileguare rapidamente.

I monumenti dell'arte, gli stimoli della riproduzione estetica, si chiamano cose belle o bello fisico. Unioni di parole, che offrono un paradosso verbale, perché il bello non è fatto fisico, e non appartiene alle cose, ma all'attività dell'uomo, all'energia spirituale. Ma è chiaro ormai attraverso quali passaggi e quali associazioni le cose e i fatti fisici, meri aiuti alla riproduzione del bello, finiscano con l'esser denominati, ellitticamente, cose belle e bello fisico. E di questa ellissi, ora che l'abbiamo sciolta e schiarita, ci varremo anche noi senza scrupoli.

L'intervento del « bello fisico » serve a spiegare un altro significato delle parole « contenuto » e « forma » nell'uso degli estetici. Alcuni, infatti, chiamano « contenuto » l'espressione o fatto interno (che per noi già `è forma), e « forma », invece, il marmo, i colori, il ritmo, i suoni (per noi, non più forma) e considerano in questo modo il fatto fisico come la forma, che può aggiungersi o no al contenuto. E serve anche a spiegare un altro aspetto di quel che si dice « brutto » estetico. Chi non ha nulla di proprio da esprimere può tentare di coprire il vuoto interno col profluvio delle parole, col verso sonante, con la polifonia assordante, col dipingere che abbarbaglia lo sguardo, o col mettere insieme grandi macchine architettoniche, che colpiscano e stordiscano, benché, in fondo, non significhino nulla. Il brutto è, dunque, l'arbitrario, il ciarlatanesco; e, in realtà, senza l'intervento dell'arbitrio pratico nel processo teoretico potrebbe aversi assenza del bello, ma non mai presenza di qualcosa di effettivo che meriti l'aggettivo « brutto ».

Il bello fisico si suol distinguere in bello naturale e bello artificiale: con che giungiamo innanzi a uno dei fatti che hanno dato maggiore travaglio ai pensatori, al bello di natura. Queste parole spesso designano semplicemente

Il bello fisico.

Contenuto e forma: altro significato.

Il bello naturale e il bello artificiale.

fatti di piacevole pratico. Chi chiama bella una campagna, in cui l'occhio si riposa sul verde e il corpo si muove alacre e dove il tepido raggio del sole avvolge e carezza le membra, non accenna a nulla di estetico. Ma è pure indubitabile che, altre volte, l'aggettivo « bello », applicato a oggetti e scene esistenti in natura, ha significato prettamente estetico.

È stato osservato che, per aver godimento estetico dagli oggetti naturali, conviene astrarre dalla loro estrinseca e storica realtà, e separare dall'esistenza la semplice apparenza o parvenza; che, guardando noi un paesaggio col passar la testa fra le gambe, in modo da toglierci dalla relazione consueta con esso, il paesaggio ci appare come uno spettacolo fantastico; che la natura è bella solo per chi la contempi con occhio d'artista; che zoologi e botanici non conoscono animali e fiori belli; che il bello naturale si scopre (ed esempî di scoperte sono i punti di vista, additati da artisti e da uomini di fantasia e di gusto, e a cui si recano poi in pellegrinaggio viaggiatori ed escursionisti più o meno esteti, onde ha luogo in tali casi come una suggestione collettiva); che, senza il concorso della fantasia, nessuna parte della natura è bella, e che, per tale concorso, seconda le varie disposizioni d'animo, uno stesso oggetto o fatto naturale è ora espressivo ora insignificante, ora di una determinata espressione ora di un'altra, lieto o triste, sublime o ridicolo, dolce o beffardo; che, infine, non esiste alcuna bellezza naturale alla quale un artista non farebbe qualche correzione.

Tutte osservazioni giustissime, e che confermano pienamente che il bello naturale è semplice stimolo della riproduzione estetica, il quale presuppone l'avvenuta produzione. Senza le precedenti intuizioni estetiche della fantasia, la natura non può risvegliarne alcuna. L'uomo innanzi alla bellezza naturale è proprio il mitico Narciso

al fonte. E il bello di natura è « raro, scarso e fuggitivo », diceva il Leopardi; imperfetto, equivoco, variabile. Ciascuno riferisce il fatto naturale all'espressione che gli sta in mente. Un artista è come rapito innanzi a un ridente paesaggio, e un altro innanzi a una bottega di cenciainuolo; uno innanzi a un volto grazioso di giovinetta, e un altro innanzi al lurido ceffo di un vecchio mascalzone. Il primo dirà, forse, che la bottega del cenciainuolo e il ceffo del mascalzone sono disgustosi; il secondo, che la campagna ridente e il volto della giovinetta sono insipidi. E potranno litigare all'infinito; e non si metteranno d'accordo se non quando siano forniti di quella dose di conoscenze estetiche, la quale li abiliti a riconoscere che hanno entrambi ragione. Il bello artificiale, foggiato dall'uomo, è aiuto ben più duttile ed efficace.

Accanto a queste due classi, si parla anche, talvolta, nei trattati, di un bello misto. Misto di che? appunto di naturale e artificiale. Chi estrinseca e fissa, opera con dati naturali, ch'egli non crea, ma combina e trasforma. In questo senso, ogni prodotto artificiale è misto di natura e di artificio; e non ci sarebbe luogo a parlare del bello misto come di una speciale categoria. Ma accade che in alcuni casi si possano adoperare, in assai maggiore quantità che non in altri, combinazioni già date in natura; come allorché si forma un bel giardino, e si riesce a includere in quella formazione gruppi di alberi o laghetti, che già si trovino sul posto. Altre volte, l'estrinsecazione è limitata dall'impossibilità di produrre artificialmente alcuni effetti. Infatti, possiamo mescolare le materie coloranti, ma non foggiare una voce potente o un viso e una persona che siano acconci al tale o tal altro personaggio di un dramma; e dobbiamo, perciò, cercarli tra le cose naturalmente esistenti, e adoperarli quando li troviamo. Allorché, dunque, si adoperano in gran numero combinazioni già

Il bello misto.

esistenti in natura, e tali che, se non esistessero, non sapremmo produrre artificialmente, si dice che il fatto risultante è un bello misto.

Le scritture.

Dal bello artificiale bisogna distinguere quegli'istrumenti di riproduzione chiamati scritture, quali gli alfabeti, le note musicali, i geroglifici, e tutti gli pseudolingaggi, da quello dei fiori e delle bandiere fino al linguaggio (molto in voga nella società galante del Settecento) dei neri. Le scritture sono, non già fatti fisici, che direttamente destino impressioni rispondenti alle espressioni estetiche, ma semplici indicazioni di ciò che si deve fare per produrre quei fatti fisici. Una serie di segni grafici serve a ricordarci i movimenti, che dobbiamo far eseguire al nostro apparato vocale, per emettere certi determinati suoni. Che poi l'esercizio ci permetta di sentire le parole senz'aprir bocca e (cosa molto più difficile) di sentire i toni scorrendo con l'occhio sul pentagramma; tutto ciò non muta nulla all'indole delle scritture, che sono cosa assai diversa dal bello fisico diretto. Il libro che contiene la *Divina Commedia*, o la partitura che contiene il *Don Giovanni*, nessuno li dice belli al modo che per più immediata metafora si chiama il pezzo di marmo contenente il *Mosé* di Michelangelo e il pezzo di legno colorato contenente la *Trasfigurazione*. Gli uni e gli altri sono atti a riprodurre le impressioni del bello; ma i primi per un giro ben più lungo, e molto indiretto.

Il bello libero
e il non libero.

Un'altra partizione, che si trova ancora nei trattati, è quella del bello in libero e non libero. Per bellezze non libere si sono intesi quegli oggetti, che debbono servire a un doppio scopo, extraestetico ed estetico (stimolante di intuizioni); e, sembrando che il primo scopo ponga limiti e impacci al secondo, l'oggetto bello risultante è stato considerato come bellezza « non libera ».

Come esempi si adducono specialmente le opere archit-

toniche; anzi appunto per ciò l'architettura è stata da molti esclusa dal novero delle cosiddette arti belle. Un tempio deve essere anzitutto un edificio a uso di culto; una casa deve possedere tutte le stanze che occorrono pel comodo della vita, e disposte in vista di quel comodo; una fortezza dev'essere una costruzione resistente agli attacchi di dati eserciti e alle offese di dati strumenti bellici. L'architetto (si conclude) si aggira, dunque, in un campo ristretto: può abbellire in qualche modo il tempio, la casa, la fortezza; ma è legato dalla destinazione di quegli edifizî, e non può della sua visione di bellezza manifestare se non quella parte che non danneggia gli scopi extraestetici, ma fondamentali, di essi.

Altri esempî si tolgono da quella che si chiama l'arte applicata all'industria. Si possono fare piatti, bicchieri, coltelli, fucili, pettini belli; ma la bellezza (si dice) non deve spingersi tant'oltre, che nel piatto non si possa mangiare, nel bicchiere non si possa bere, col coltello non si possa tagliare, né col fucile sparare, né col pettine ravviarsi i capelli. Lo stesso si dica nell'arte tipografica: un libro dev'essere bello, ma non fino al punto che sia impossibile o difficile leggerlo.

A tutto ciò è da osservare, in primo luogo, che il fine estrinseco, appunto perché tale, non è di necessità limite e impaccio all'altro fine di stimolo della riproduzione estetica. È, dunque, affatto erronea la tesi che l'architettura, per es., sia di sua natura arte non libera e imperfetta, dovendo ubbidire anche ad altri e pratici intenti: tesi, del resto, che le belle opere architettoniche hanno cura di smentire con la semplice loro presenza.

In secondo luogo, non solo i due fini non stanno di necessità in contraddizione, ma, si deve aggiungere, l'artista ha sempre modo d'impedire che la contraddizione si formi. E come? Facendo entrare come materia nella sua

Critica del
bello non li-
bero.

intuizione ed estrinsecazione estetica la destinazione per l'appunto dell'oggetto che serve a uno scopo pratico. Egli non avrà bisogno di aggiungere nulla all'oggetto per renderlo strumento d'intuizioni estetiche: sarà tale, se perfettamente adatto al suo scopo pratico. Case rustiche e palagi, chiese e caserme, spade e aratri, sono belli, non in quanto abbelliti e adorni, ma in quanto esprimenti il loro fine. Una veste non è bella se non perché è proprio quella che conviene a una data persona in date condizioni. Non era bello il brando cinto al guerriero Rinaldo dall'amorosa Armida: «guernito sì che inutile ornamento Sembra, non militar fero istrumento». O, anzi, era bello, se si vuole, ma agli occhi e alla fantasia della maga, la quale vagheggiava a quel modo infemminito il suo amante. L'attività estetica può andare sempre d'accordo con quella pratica, perché l'espressione è verità.

Che poi la contemplazione estetica impacci talora l'uso pratico, non può negarsi; giacché è un fatto di comune esperienza che certi oggetti nuovi sembrano tanto adatti al loro scopo, e perciò tanto belli, che si prova talvolta come uno scrupolo a maltrattarli, passando dalla contemplazione all'uso, ch'è consumo. Per questo motivo re Federico Guglielmo di Prussia provava ripugnanza a mandare al fango e al fuoco i suoi magnifici granatieri, così adatti alla guerra, e che resero tanto buon servizio al meno esteta suo figliuolo, il gran Federico. Ci si perdoni se siamo entrati in ispiegazioni circa queste cose ovvie e queste inezie; ma sono inezie che troviamo assai dilatate nei libri degli estetici, e cose ovvie che presso di essi si sono molto imbrogliate.

Gli stimoli
della produ-
zione.

Alla teoria da noi proposta del bello fisico come semplice aiuto per la riproduzione del bello interno, ossia delle espressioni, potrebbe obiettarsi: che l'artista crea le sue espressioni dipingendo o scolpendo, scrivendo o compo-

nendo; e che perciò il bello fisico, anziché seguire, precede talvolta il bello estetico. Sarebbe questo un modo assai superficiale d'intendere il procedere dell'artista, il quale, in realtà, non dà mai pennellata senza prima averla vista con la fantasia; e, se non l'ha vista ancora, la darà, non per estrinsecare la sua espressione (che in quel momento non esiste), ma quasi a prova e per avere un semplice punto di appoggio all'ulteriore meditazione e concentrazione interna. Il punto fisico di appoggio non è il bello fisico, strumento di riproduzione, ma un mezzo che si potrebbe dire pedagogico, pari al ritrarsi in solitudine o ai tanti altri espedienti, spesso assai bizzarri, che adoperano artisti e scienziati e che variano secondo le varie idiosincrasie. Il vecchio estetico Baumgarten consigliava ai poeti, come mezzi per promuovere l'ispirazione, di andare a cavallo, bere moderatamente vino, e, se per altro (ammoniva) fossero casti, guardare belle donne.

XIV

ERRORI NASCENTI DALLA CONFUSIONE TRA FISICA ED ESTETICA

Dal non aver inteso il rapporto puramente estrinseco che corre tra la visione artistica e il fatto fisico, ossia l'istrumento che serve di aiuto a riprodurla, è nata una serie di fallaci dottrine scientifiche, che importa menzionare, accennandone la critica, la quale discende da ciò che si è già detto.

Critica dell'associacionismo estetico.

In tale mancata intelligenza trova sostegno quella forma di associacionismo, che identifica l'atto estetico con l'associazione di due immagini. Per quale via si è potuto venire a siffatto errore, contro cui si ribella la nostra coscienza estetica, ch'è coscienza di unità perfetta e non mai di dualità? Appunto perché si sono considerati separatamente il fatto fisico e quello estetico, quasi due immagini distinte, che entrino nello spirito l'una tirata dall'altra, l'una prima e l'altra dopo. Un quadro si è scisso nell'immagine del quadro e nell'immagine del significato del quadro; una poesia, nell'immagine delle parole e in quella del significato delle parole. Ma questo dualismo d'immagini è inesistente: il fatto fisico non entra nello spirito come immagine, ma fa riprodurre l'immagine (l'unica immagine, ch'è il fatto estetico), in quanto sti-

mola ciecamente l'organismo psichico e produce l'impressione rispondente alla già prodotta espressione estetica.

Sono altamente istruttivi gli sforzi degli associazionisti (gli odierni spadroneggiatori nel campo dell'Estetica) per uscire d'imbarazzo e riafferrare in qualche modo l'unità, che l'invocato principio associazionistico ha distrutto. Alcuni sostengono che l'immagine richiamata sia inconscia: altri, lasciando stare l'inconscio, pretendono invece che sia vaga, vaporosa, confusa, e riducono così la forza del fatto estetico alla debolezza della memoria cattiva. Ma il dilemma è inesorabile: o conservare l'associazione, abbandonando l'unità; o conservare l'unità, abbandonando l'associazione. Una terza via di uscita non esiste.

Dal non aver bene analizzato il cosiddetto bello naturale e riconosciuto lo semplice incidente della riproduzione estetica, e dall'averlo, invece, considerato come qualcosa di dato in natura, è provenuta tutta quella parte che nelle trattazioni di Estetica prende titolo di Bello nella natura o di Fisica estetica, suddivisa, magari, in Mineralogia, Botanica e Zoologia estetiche. Non vogliamo negare che siffatte trattazioni contengano spesso osservazioni giuste e fini, e siano qualche volta esse stesse lavori d'arte, in quanto rappresentano bellamente le fantasie e fantastiche, ossia le impressioni dei loro autori. Ma dobbiamo affermare che è scientificamente fallace proporsi le domande se il cane sia bello e se l'ornitorinco sia brutto, se il giglio sia bello e il carciofo sia brutto. Anzi, qui, l'errore è doppio. La Fisica estetica, per un lato, ricade nell'equivoco della teoria dei generi artistici e letterari, di voler determinare esteticamente le astrazioni del nostro intelletto; e per l'altro, sconosce, come dicevamo, la vera formazione del cosiddetto bello naturale: formazione per la quale resta esclusa persino la domanda, se un dato animale individuo, un dato fiore, un dato uomo sia bello o brutto.

Critica della
Fisica estetica.

Ciò che non è prodotto dallo spirito estetico o non ci riconduce a questo, non è né bello né brutto. Il processo estetico sorge dalle connessioni ideali in cui gli oggetti naturali vengono collocati.

— della teoria della bellezza del corpo umano.

Il doppio errore può essere esemplificato dalla questione, sulla quale si sono scritti interi volumi, della Bellezza del corpo umano. Qui fa d'uopo, anzitutto, spingere i discettatori dell'argomento dall'astratto verso il concreto, domandando: — Che cosa s'intende per corpo umano, quello del maschio, quello della femmina o quello dell'androgine? — Poniamo che si risponda con lo scindere la ricerca nelle due distinte, circa la bellezza virile e circa la muliebre (è vero che vi sono scrittori che discutono sul serio se sia piú bello l'uomo o la donna); e continuiamo: — Bellezza maschile o bellezza femminile; ma di quale razza d'uomini? la bianca, la gialla, la negra, e quante altre sono e comunque si ripartiscano le razze? — Poniamo che si circoscriva alla bianca, e incalziamo: — Di quale sottospecie della razza bianca? — E allorché li avremo ristretti via via a un cantuccio del mondo bianco, come a dire alla bellezza italiana, anzi toscana, anzi senese, anzi di Porta Camollia, seguiranno: — Sta bene; ma del corpo umano in quale età? e in quale condizione e atteggiamento? del neonato, del bambino, del fanciullo, dell'adolescente, dell'uomo a mezzo del cammino, e via enumerando, e dell'uomo che sta in calma o dell'uomo che lavora o di quello ch'è occupato come la vacca di Paolo Potter o il Ganimede di Rembrandt?

Giunti così, mediante riduzioni successive, all'individuo *omnimode determinatum*, o, meglio, al « questo qui », che s'indica col dito, sarà facile mostrare l'altro errore, ricordando quello che abbiamo detto del fatto naturale, il quale, secondo il punto di vista, secondo ciò che s'agita nella psiche dell'artista, è ora bello ora brutto. Se perfino

il Golfo di Napoli ha i suoi detrattori, e artisti che lo dichiarano inespessivo, preferendogli i « tetri abeti », le « nebbie e i perpetui aquiloni » dei mari settentrionali; figurarsi se è possibile che codesta relatività non abbia luogo pel corpo umano, fonte delle piú svariate suggestioni.

Connessa con la Fisica estetica è la questione della bellezza delle figure geometriche. Ma se per figure geometriche s'intendono i concetti della geometria (il concetto del triangolo, del quadrato, del cono), questi non sono né belli né brutti, appunto perché concetti. Se, invece, per tali figure s'intendono corpi che hanno determinate forme geometriche, esse saranno belle o brutte, come ogni fatto naturale, secondo le connessioni ideali in cui vengano poste. Si è detto da taluni che sono belle quelle figure geometriche le quali tendono all'alto, dandoci l'immagine della fermezza e della forza. E che ciò possa accadere, non si nega. Ma non si deve negare neppure, che anche quelle le quali ci danno l'impressione del malfermo e dello schiacciato, possono avere il loro bello, quando stanno per l'appunto a rappresentare il malfermo e lo schiacciato; e che, in questi ultimi casi, la fermezza della linea retta e la leggerezza del cono o del triangolo equilatero sembreranno, invece, elementi di bruttezza.

Certo, siffatte questioni sul bello di natura e sulla bellezza della geometria, come le altre analoghe sul bello storico e sul bello umano, appaiono meno assurde nell'Estetica del simpatico, la quale, con le parole « bellezza estetica » intende, in fondo, la rappresentazione del piacevole. Ma non è meno erroneo, anche nell'ambito di quella dottrina e poste quelle premesse, la pretensione di determinare scientificamente quali siano i contenuti simpatici e quali quelli irrimediabilmente antipatici. Per tale questione non si può se non ripetere, con lunghissima infinita coda, il « *Sunt quos* » della prima ode del primo libro di Orazio,

— della bellezza delle figure geometriche.

e l'« Havvi chi » dell'epistola leopardiana a Carlo Pepoli. A ciascuno il suo bello (= simpatico), come a ciascuno la sua bella. La Filografia non è scienza.

Critica di un
altro aspetto
della imitazio-
ne della na-
tura.

Nel produrre l'istrumento artificiale, o bello fisico, l'artista ha talora innanzi fatti naturalmente esistenti, che sono, come si chiamano, i suoi modelli: corpi, stoffe, fiori, e così via. Si percorrano gli schizzi, gli studî e gli appunti degli artisti: Leonardo, quando lavorava al Cenacolo, annotava nel suo taccuino: « Giovannina, viso fantastico, sta a S. Caterina, all'Ospedale; Cristofano di Castiglione sta alla Pietà, ha bona testa; Cristo, Giovan Conte, quello del Cardinale del Mortaro ». E così via. Sorge da ciò l'illusione che l'artista imiti la natura; laddove sarebbe forse più esatto dire, che la natura imiti l'artista e gli sia obbediente. In questa illusione ha trovato talvolta terreno e alimento la teoria dell'arte imitatrice della natura; e anche la variante di essa, meglio sostenibile, che fa dell'arte l'idealizzatrice della natura. Quest'ultima teoria presenta il processo disordinatamente, anzi all'inverso dell'ordine reale; perché l'artista non muove dalla realtà estrinseca per modificarla avvicinandola all'ideale, ma dall'impressione della natura esterna va all'espressione, e cioè al suo ideale, e da questo passa al fatto naturale, che riduce strumento di riproduzione del fatto ideale.

Critica della
teoria delle
forme elemen-
tari del bello.

Anche conseguenza di uno scambio tra atto estetico e fatto fisico è la dottrina delle forme elementari del bello. Se l'espressione, se il bello è indivisibile, il fatto fisico, invece, nel quale esso si estrinseca, può ben essere diviso e suddiviso: per es., una superficie dipinta in linee e colori, gruppi e curve di linee, specie di colori, e così via; una poesia, in strofe, versi, piedi, sillabe; una prosa, in capitoli, paragrafi, capiversi, periodi, frasi, parole, e così via. Le parti, che si ottengono a questo modo, non sono atti estetici, ma fatti fisici più piccoli, arbitrariamente

tagliati. Procedendo per questa via, e persistendo nella confusione, si finirebbe col concludere che le vere forme elementari del bello sono gli atomi.

Contro gli atomi si potrebbe far valere la legge estetica, piú volte promulgata, che il bello deve avere grandezza; una certa grandezza, che non sia né l'impercettibilità del troppo piccolo né l'inafferrabilità del troppo grande. Ma una grandezza che si determini, non secondo misure, ma secondo la percettibilità, accenna a ben altro che non a un concetto matematico. E, infatti, ciò che si dice impercettibile e inafferrabile non produce impressione, perché non è fatto reale, ma concetto: il requisito della grandezza del bello si riduce in tal modo a quello della presenza effettiva del fatto fisico, che serve alla riproduzione del bello.

Continuandosi nella ricerca delle leggi fisiche o delle condizioni obiettive del bello, è stato domandato: a quali fatti fisici risponde il bello? a quali il brutto? a quali unioni di toni, di colori, di grandezze, matematicamente determinabili? Il che sarebbe come se, in Economia politica, si ricercassero le leggi degli scambi nella natura fisica degli oggetti che si scambiano. Della vanità del tentativo avrebbe dovuto dare presto qualche sospetto la sua costante infecondità. Ai nostri tempi in ispecie, si è molte volte asserita la necessità di un'Estetica induttiva, di un'Estetica dal basso, che proceda come scienza naturale e non affretti le sue conclusioni. Induttiva? Ma l'Estetica è stata sempre induttiva e deduttiva insieme, come ogni scienza filosofica; l'induzione e la deduzione non possono separarsi, né, separate, valgono a qualificare una scienza vera e propria. Senonché la parola « induzione » non era pronunciata a caso: si voleva con essa significare che il fatto estetico non è altro, in fondo, che un fatto fisico, da studiare applicandogli i concetti e i metodi propri delle scienze fisiche e naturali.

— della ricerca delle condizioni obiettive del bello.

Con tale presupposto e con tale fiducia l'Estetica induttiva o Estetica dal basso (quanta superbia in questa modestia!) si è messa all'opera. E ha coscienziosamente cominciato dal fare raccolta di oggetti belli, per es., di una grande quantità di buste per lettere di varia forma e dimensione; ed è venuta investigando quali di queste diano l'impressione del bello e quali del brutto. Com'era da aspettare, gli estetici induttivi si sono trovati subito nell'imbarazzo: lo stesso oggetto, che sembrava brutto per un verso, sembrava poi bello per un altro. Una busta gialla, grossolana, bruttissima per chi debba chiudervi una letterina d'amore, è poi sommamente adatta a contenere una citazione in carta bollata per mano d'uscire; la quale starebbe molto male (o per lo meno, parrebbe un'ironia) in una busta quadrata di carta inglese. Queste considerazioni di semplice buon senso sarebbero dovute bastare a persuadere gli estetici dell'induzione, che il bello non ha esistenza fisica; e far loro smettere la vana e ridicola ricerca. Ma no: essi sono ricorsi a un espediente, che non sappiamo quanto appartenga alla severità delle scienze naturali. Hanno mandato in giro le loro buste e aperto un *referendum*, cercando di stabilire in che consista il bello o il brutto, a voti di maggioranza.

Non ci dilungheremo ancora in quest'argomento, perché ci parrebbe di mutarci, da espositori della scienza estetica e dei suoi problemi, in narratori di aneddoti comici. In linea di fatto sta, che tutta l'Estetica induttiva non ha finora scoperto una legge sola.

Chi dispera dei medici, è disposto ad abbandonarsi ai ciarlatani. E così è accaduto ai credenti nelle leggi naturalistiche del bello. Gli artisti adoperano talvolta canoni empirici, come quello delle proporzioni del corpo umano o quello della sezione aurea, cioè di una linea divisa in due parti in modo che la minore stia alla maggiore

come la maggiore alla linea intera ($bc : ac = ac : ab$). Questi canoni diventano facilmente le loro superstizioni, attribuendo essi all'osservanza di regole siffatte la buona riuscita delle opere loro. Così Michelangelo lasciava in eredità al discepolo Marco del Pino da Siena il precetto: « ch'egli dovesse sempre fare una figura piramidale, serpentinata, moltiplicata per una, due e tre »: precetto che non aiutò, per altro, Marco da Siena a uscire da quella mediocrità, che noi possiamo osservare ancora nelle tante pitture di lui esistenti qui in Napoli. E dal detto di Michelangelo altri trasse appiccò a teorizzare la linea ondulante e la serpeggiante, come le vere linee della bellezza. Su queste leggi della bellezza, sulla sezione aurea e sulla linea ondulante e serpeggiante, si sono composti interi volumi, che bisogna considerare, a nostro parere, quasi l'astrologia della Estetica.

L'ATTIVITÀ DELL'ESTRINSECAZIONE
LA TECNICA E LA TEORIA DELLE ARTI

L'attività
pratica dell'e-
strinsecazio-
ne.

Il fatto della produzione del bello fisico importa, come si è già avvertito, la vigile volontà, che si sforza a non lasciare andar perdute certe visioni, intuizioni o rappresentazioni. Volontà che può svolgersi rapidissimamente e come istintivamente, e può anche aver bisogno di lunghe e laboriose deliberazioni. A ogni modo, solo così, cioè per effetto della produzione che ha luogo di aiuti alla memoria ossia di oggetti fisici, l'attività pratica entra in relazione con quella estetica, non più come semplice concomitante di essa, ma come momento da essa realmente distinto. Noi non possiamo volere o non volere la nostra visione estetica: possiamo, bensì, volerla o no estrinsecare, o, meglio, serbare e comunicare o no agli altri l'estrinsecazione prodotta.

La tecnica
dell'estrinse-
cazione.

Questo fatto volontario dell'estrinsecazione è preceduto da un complesso di svariate conoscenze, le quali, come tutte le conoscenze allorché precedono un'attività pratica, sappiamo che prendono il nome di tecniche. E allo stesso modo metaforico ed ellittico onde si parla di un bello fisico, si discorre di una tecnica artistica, cioè (per denominarla più precisamente) di conoscenze a servizio dell'attività pratica rivolta a produrre stimoli di

riproduzione estetica. In luogo di una dicitura così lunga ci varremo anche qui della terminologia comune, sul significato della quale oramai siamo intesi.

La possibilità di queste conoscenze tecniche in servizio della riproduzione artistica è ciò che ha traviato le menti a immaginare una tecnica estetica dell'espressione interna, vale a dire una dottrina dei mezzi dell'espressione interna, cosa affatto inconcepibile. E di questa inconcepibilità ben sappiamo la ragione: l'espressione, considerata in sé stessa, è attività teoretica elementare; e, in quanto tale, precede la pratica e le conoscenze intellettive che rischiarano la pratica, ed è indipendente così dall'una come dalle altre. Concorre per sua parte a determinare la pratica, ma non ne viene determinata. L'espressione non ha mezzi, perché non ha fine; intuisce qualcosa, ma non vuole, e perciò non si può analizzare nei componenti astratti della volizione, il mezzo e il fine. E se si dice talora che uno scrittore ha inventato una nuova tecnica del romanzo o del dramma, o un pittore una nuova tecnica del distribuire la luce, la parola è usata a casaccio, perché la pretesa nuova tecnica è proprio quel nuovo romanzo, quel nuovo quadro, e nient'altro. La distribuzione della luce appartiene alla visione stessa del quadro; così come la tecnica di un drammaturgo è la stessa concezione drammatica di lui. Altre volte, con la parola « tecnica » si sogliono designare alcuni pregi o difetti di un'opera sbagliata; e si dice, come per eufemismo, che la concezione è sbagliata ma la tecnica è buona, o che la concezione è buona, ma la tecnica è sbagliata.

Quando, invece, si parla dei modi di dipingere a olio o d'incidere ad acquaforte o di scolpire l'alabastro, allora sì che la parola « tecnica » è propria; senonché, in tal caso, l'aggettivo « artistico » è usato metaforicamente. E se una tecnica drammatica, in senso estetico, è impossibile,

non è impossibile una tecnica teatrale, ossia dei processi d'estrinsecazione di alcune particolari opere estetiche. Alorché, per es., in Italia, nella seconda metà del secolo decimosesto, s'introdussero le donne sulle scene, sostituendole agli uomini truccati da donne, questo fu un ritrovato, vero e proprio, di tecnica teatrale; e tale fu anche per l'appunto, nel secolo seguente, quel perfezionamento che alle macchine per il rapido cambiamento delle scene seppero dare gl'impresarî dei teatri di Venezia.

Le teorie tecniche delle singole arti.

La raccolta di conoscenze tecniche in servizio degli artisti che intendono a estrinsecare le loro espressioni, può dividersi in gruppi, i quali prendono il titolo di teorie delle arti. Nasce così una teoria dell'Architettura, contenente leggi di meccanica, ragguagli sul peso o sulla resistenza dei materiali di costruzione e di rivestimento, sul modo di mescolare la calce o lo stucco; una teoria della Scultura, contenente avvertenze sui modi di scolpire le varie pietre, di ottenere una buona fusione del bronzo, di lavorarlo col cesello, di copiare esattamente il modello di creta e di gesso, di tenere umida la creta; una teoria della Pittura, sulla varia tecnica della tempera, della pittura a olio, dell'acquarello, del pastello, sulle proporzioni del corpo umano, sulle regole della prospettiva; una teoria dell'Oratoria, con precetti sulle guise del porgere, sui metodi per esercitare e rinforzare la voce, sugli atteggiamenti mimici e sui gesti; una teoria della Musica, sulle combinazioni e fusioni di toni e di suoni, e via seguitando: raccolte di precetti, che abbondano in tutte le letterature. E, poichè non è possibile dire esattamente che cosa sia utile e che cosa inutile a sapere, libri di questo genere tendono molto spesso a diventare enciclopedie o cataloghi di desiderati. Vitruvio, nel *De architectura*, richiede per l'architetto la conoscenza delle lettere, del disegno, della geometria, dell'aritmetica, dell'ottica, della storia, della filosofia

naturale e morale, della giurisprudenza, della medicina, dell'astrologia, della musica, e così via. Tutto è buono da sapere: impara l'arte e mettila da parte.

Come dovrebbe esser chiaro, siffatte raccolte empiriche non sono riducibili a scienza. Composte di nozioni attinte appunto a varie scienze e discipline, i loro principî filosofici e scientifici si trovano in quelle. Proporsi di elaborare una teoria scientifica delle singole arti sarebbe volere ridurre all'uno e omogeneo ciò ch'è, per destinazione, molteplice ed eterogeneo: voler' distruggere come raccolta ciò ch'è stato messo assieme pel fine appunto di ottenere una raccolta. Nel tentar di dare forma rigorosamente scientifica ai manuali per l'architetto o pel pittore o pel musicista, è chiaro che non resterebbero nelle nostre mani se non i principî generali della Meccanica, dell'Ottica o dell'Acustica. E se si viene estraendo da essi e isolando ciò che vi può essere sparso di osservazioni propriamente artistiche per costituirlo in sistema di scienza, si lascia il terreno della singola arte e si passa all'Estetica, ch'è sempre Estetica generale o, per dir meglio, non si può dividere in generale e speciale. Quest'ultimo caso (proporsi, cioè, di dare una tecnica e riuscire a un'Estetica) è accaduto di solito, allorché a elaborare simili teoriche e manuali tecnici si sono messi uomini forniti di forte senso scientifico e di naturale disposizione filosofica.

Ma la confusione tra la Fisica e l'Estetica ha raggiunto il piú alto segno, quando si sono immaginate teorie estetiche delle singole arti, procurando di rispondere alle domande: quali sono i limiti di ciascun'arte? che cosa si può rappresentare coi colori e che cosa coi suoni? che cosa con le semplici linee monocrome e che cosa con tocchi di colori svariati? che cosa coi toni e che cosa coi metri e ritmi? quali sono i limiti tra le arti figurative e le uditive, tra la pittura e la scultura, tra la poesia e la musica?

Critica delle teorie estetiche delle singole arti.

Il che, tradotto in termini scientifici, val quanto domandare: quale è il legame tra l'Acustica e l'espressione estetica? quale tra questa e l'Ottica? e simili. Ora, se dal fatto fisico a quello estetico non vi è passaggio, come potrebbe poi esservene dal fatto estetico a gruppi particolari di fatti fisici, quali i fenomeni dell'Ottica o dell'Acustica?

Critica delle
classificazioni
delle arti.

Le cosiddette arti non hanno limiti estetici, giacché, per averli, dovrebbero avere anche esistenza estetica nella loro particolarità; e noi abbiamo mostrato la genesi affatto empirica di quelle partizioni. Per conseguenza, è assurdo ogni tentativo di classificazione estetica delle arti. Se non hanno limiti, esse non sono determinabili esattamente, né quindi filosoficamente distinguibili. Tutti i volumi di classificazioni e sistemi delle arti si potrebbero (e sia detto col massimo rispetto verso gli scrittori che vi hanno versato sopra i loro sudori) bruciare senza danno alcuno.

L'impossibilità di siffatte sistemazioni ha come una riprova negli strani modi ai quali si è ricorso per eseguirle. Prima e più comune partizione è quella in arti dell'udito, della vista e della fantasia; quasi che occhi, orecchi e fantasia stiano sulla stessa linea e possano dedursi da una medesima variabile logica, fondamento della divisione. Altri hanno proposto l'ordinamento in arti dello spazio e arti del tempo, arti del riposo e arti del movimento; come se i concetti di spazio, tempo, riposo e movimento determinino speciali conformazioni estetiche e abbiano alcunché di comune con l'arte in quanto tale. Altri, infine, si sono baloccati a dividerle in classiche e romantiche, o in orientali, classiche e romantiche, dando valore di concetti scientifici a semplici denominazioni di fatti storici, o cadendo in quelle partizioni rettoriche delle forme espressive già di sopra criticate; o ancora in arti che si vedono da un sol lato, come la pittura, e che si ve-

dono da tutti i lati, come la scultura; e simili stravaganze, che non stanno né in cielo né in terra.

La teoria dei limiti delle arti fu, forse, al tempo in cui venne proposta, una benefica reazione critica contro coloro che stimavano possibile il travasamento di un'espressione in un'altra (per es., dell'*Iliade* o del *Paradiso perduto* in una serie di dipinti), anzi giudicavano di maggiore o minor valore una poesia secondo che potesse o no da un pittore essere tradotta in quadri. Ma se la ribellione era ragionevole e riportò vittoria, ciò non vuol dire che le ragioni adoperate e i sistemi all'uopo congegnati fossero buoni.

Con la teoria delle arti e dei loro limiti cade ancora l'altra, che ne è un corollario: quella della riunione delle arti. Poste singole arti, distinte e limitate, nascevano le domande: qual'è la più possente? e, col riunirne parecchie, non si otterranno effetti più possenti? — Di ciò non sappiamo nulla: sappiamo, caso per caso, che alcune intuizioni artistiche hanno bisogno, per la riproduzione, di alcuni mezzi fisici, e altre intuizioni artistiche, di altri mezzi. Vi sono drammi il cui effetto si ottiene dalla semplice lettura; altri, ai quali occorrono la declamazione e l'apparato scenico: intuizioni artistiche che, per estrinsecarsi pienamente, richiedono parole, canto, strumenti musicali, colori, plastica, architetture, attori; e altre, che sono belle e compiute in un sottile contorno fatto con la penna o con pochi tratti di matita. Ma che la declamazione e l'apparato scenico, o tutte insieme le altre cose che abbiamo ora menzionate, siano più possenti della semplice lettura o del semplice contorno a penna e a matita, è falso; perché ciascuno di quei fatti o gruppi di fatti ha, per così dire, diverso fine, e la potenza dei mezzi è incomparabile quando i fini sono diversi.

Critica della
teoria della
riunione delle
arti.

Rapporto dell'attività dell'estrinsecazione con l'utilità e la moralità.

È da notare che, solo tenendo ferma la netta e rigorosa distinzione tra l'attività estetica vera e propria, e quella pratica dell'estrinsecazione, è dato risolvere le avviluppate e confuse questioni circa i rapporti dell'arte con l'utilità e con la moralità.

Che l'arte come arte sia indipendente e dall'utilità e dalla moralità, ossia da ogni valore pratico, abbiamo dimostrato di sopra. Senza tale indipendenza non sarebbe possibile parlare di un valore intrinseco dell'arte, e neppure quindi concepire una scienza estetica, la quale ha per sua necessaria condizione l'autonomia dell'atto estetico.

Ma sarebbe erroneo pretendere che l'affermata indipendenza dell'arte, ch'è indipendenza della visione o intuizione o espressione interna dell'artista, debba essere estesa senz'altro all'attività pratica dell'estrinsecazione e della comunicazione, la quale può seguire o no al fatto estetico. Intesa l'arte come estrinsecazione dell'arte, l'utilità e la moralità vi entrano di pieno diritto; col diritto, cioè, che si ha nelle cose di casa propria.

Infatti, delle tante espressioni e intuizioni che formiamo nel nostro spirito, non tutte estrinsechiamo e fissiamo; non ogni nostro pensiero o immagine traduciamo a voce alta o mettiamo per iscritto o stampiamo o disegniamo o coloriamo o esponiamo al pubblico. Tra la folla delle intuizioni, formate o almeno abbozzate interiormente, noi scegliamo; e la scelta è guidata da criterî di economica disposizione della vita e di morale indirizzo di essa. Perciò, fissata un'intuizione, resta sempre da ponderare ancora se convenga comunicarla ad altri, e a chi, e quando, e come: ponderazioni che ricadono tutte egualmente sotto il criterio utilitarîo ed etico.

Si trovano così in qualche modo giustificati i concetti della scelta, dell'interessante, della moralità, del fine educativo, della popolarità, e simili, i quali, im-

posti all'arte come arte, non possono giustificarsi in niun modo, e perciò sono stati da noi, in pura Estetica, respinti. L'errore ha sempre qualche motivo di vero; e chi formolava quelle proposizioni estetiche erronee volgeva, in realtà, l'occhio ai fatti pratici, che si collegano esternamente al fatto estetico e appartengono alla vita economica e morale.

Che poi si sia partigiani della maggiore libertà anche nella divulgazione dei mezzi della riproduzione estetica, sta bene: siamo anche noi di questo avviso e lasciamo le leghe per le misure legislative, e pei processi da promuovere contro l'arte immorale, agli ipocriti, agli ingenui e ai perdigiorno. Ma affermare quella libertà e fissarne i limiti, siano pure latissimi, è sempre ufficio della morale. E sarebbe, a ogni modo, fuori di luogo invocare quell'altissimo principio, quel *fundamentum Æstheticæ*, ch'è l'indipendenza dell'arte, per dedurne l'inculpabilità dell'artista che nell'estrinsecare le sue fantasie calcoli da immorale speculatore sui gusti malsani dei lettori, o la licenza da concedere ai girovaghi che vendono per le piazze figurine oscene. Quest'ultimo caso è di competenza della polizia, come il primo è da trarsi innanzi al tribunale della coscienza morale. Il giudizio estetico sull'opera d'arte non ha che vedere con quello sulla moralità dell'artista in quanto uomo pratico, né coi provvedimenti da prendere perché le cose dell'arte non siano distratte a fini malvagi, alieni dalla natura di essa, ch'è pura contemplazione teoretica.

IL GUSTO E LA RIPRODUZIONE DELL'ARTE

Il giudizio estetico. Sua identità con la riproduzione estetica.

Compiuto l'intero processo estetico ed estrinsecativo, prodotta un'espressione bella, e fissatala in un determinato materiale fisico, che cosa significa giudicarla? — Riprodurla in sé, — rispondono quasi a una voce i critici d'arte, ed egregiamente. Procuriamo d'intendere bene questo fatto, e, a tal intento, rappresentiamolo come in uno schema.

L'individuo A cerca l'espressione di un'impressione che sente o presente, ma che non ha ancora espressa. Eccolo a tentare varie parole e frasi, che gli diano l'espressione cercata, quell'espressione che dev'esserci, ma ch'egli non possiede. Prova la combinazione *m*, e la rigetta come impropria, inespressiva, manchevole, brutta: prova la combinazione *n*, e col medesimo risultato. Non vede punto o non vede chiaro. L'espressione gli sfugge ancora. Dopo altre vane prove, nelle quali ora s'accosta, ora si discosta dal segno cui tende, d'un tratto forma (par quasi che gli si formi da sé spontaneamente) l'espressione cercata, e *lux facta est*. Egli gode per un'istante il piacere estetico o del bello. Il brutto, col dispiacere correlativo, era l'attività estetica che non riusciva a vincere l'ostacolo: il bello è l'attività espressiva, che ora si dispiega trionfante.

Abbiamo tolto l'esemplificazione dal dominio della parola, come piú accessibile e prossimo; giacché, se non tutti

disegniamo o dipingiamo, tutti parliamo. Se ora un altro individuo, che diremo B, dovrà giudicare quell'espressione, e determinare se sia bella o brutta, egli non potrà se non mettersi nel punto di vista di A, e rifarne, con l'aiuto del segno fisico da lui prodotto, il processo. Se A ha visto chiaro, B (essendosi messo nel punto di vista di lui) vedrà anch'esso chiaro, e sentirà quell'espressione come bella. Se A non ha visto chiaro, non vedrà chiaro neanche B, e la sentirà, d'accordo con lui, più o meno brutta.

Si potrà osservare che noi non abbiamo preso in considerazione due altri casi: che A abbia visto chiaro e B veda buio; o che A abbia visto buio e B veda chiaro. — Questi due casi sono, parlando con rigore, impossibili. L'attività espressiva, appunto perché attività, non è capriccio, ma necessità spirituale; e non può risolvere un medesimo problema estetico se non in un sol modo, che sia buono. Si obietterà contro questa nostra recisa affermazione che opere le quali sembrano belle agli artisti, vengono poi riconosciute brutte dai critici; e che altre opere, di cui quelli erano scontenti e che giudicavano imperfette o sbagliate, vengono riconosciute, invece, da questi e belle e perfette. Ma, in tali casi, una delle due parti ha torto: o i critici o gli artisti, e talvolta i critici e talvolta gli artisti. Infatti, il produttore dell'espressione non sempre si rende conto esatto di ciò che accade nel suo animo. La fretta, la vanità, l'irriflessione, i pregiudizî teorici ci fanno dire, e quasi talora anche credere, che siano belle opere nostre, che, se ci ripiegassimo davvero su noi stessi, vedremmo, quali sono in realtà, brutte. Il povero artista si comporta talora come il povero Don Quijote, quando, raccomandato alla meglio l'elmo con la celata di cartapesta, che gli si era svelato alla prima prova di fiacchissima resistenza, si guardò bene dal provarlo di nuovo con un ben assestato colpo di spada, e lo dichiarò e ritenne senz'altro

Impossibilità
di divergenze.

(dice il suo autore) « *por celada finisima de encaxe* ». In altri casi, le cagioni medesime, o le opposte ma analoghe, turbano la coscienza dell'artista, e gli fanno giudicare male ciò che ha prodotto bene, o tentar di disfare e rifare in peggio ciò che, nell'artistica spontaneità, egli ha ben fatto. Esempio: Tasso e il suo passaggio dalla *Gerusalemme liberata* alla *Gerusalemme conquistata*. Parimente, la fretta, la pigrizia, l'irriflessione, i pregiudizî teorici, le personali simpatie o animosità e altri motivi di tal sorta inducono talora i critici ad asserire brutto ciò ch'è bello e bello ciò ch'è brutto; e ch'essi sentirebbero, qual è effettivamente, se eliminassero quei motivi perturbatori e non lasciassero ai posteri, giudici piú diligenti e spassionati, conferire la palma o compiere la giustizia da essi negata.

Identità di
gusto e genio.

Dal precedente teorema si ricava che l'attività giudicatrice, che critica e riconosce il bello, s'identifica con quella che lo produce. La differenza consiste soltanto nella diversità delle circostanze, perché l'una volta si tratta di produzione e l'altra di riproduzione estetica. L'attività che giudica si dice gusto; l'attività produttrice, genio: genio e gusto sono, dunque, sostanzialmente identici.

Questa identità viene intravveduta allorché si osserva comunemente che il critico deve avere alcunché della genialità dell'artista, e che l'artista deve essere fornito di gusto; ovvero che vi ha un gusto attivo (produttore) e uno passivo (riproduttore). Ma in altre anche comuni osservazioni essa viene negata, quando, per es., si parla di un gusto senza genio, o di un genio senza gusto. Osservazioni, queste ultime, vuote di senso, se non alludessero a differenze quantitative o psicologiche, chiamandosi genî senza gusto coloro che producono opere d'arte indovinate nelle parti culminanti e trascurate e difettose in quelle secondarie, e uomini di gusto senza genio coloro che, mentre sanno raggiungere alcuni pregi isolati o secondarî, non hanno la

forza necessaria per una vasta sintesi artistica. Spiegazioni analoghe si possono trovare agevolmente di altre proposizioni simili. Ma porre differenza sostanziale tra genio e gusto, tra produzione e riproduzione artistica, renderebbe inconcepibili la comunicazione e il giudizio. Come si potrebbe giudicare da noi ciò che ci restasse estraneo? Come ciò ch'è prodotto di una determinata attività si potrebbe giudicare con un'attività diversa? Il critico sarà un piccolo genio, l'artista un genio grande; l'uno avrà forze per dieci, l'altro per cento; il primo, per levarsi a una certa altezza, avrà bisogno dell'appoggio dell'altro: ma la natura di entrambi dev'essere la medesima. Per giudicare Dante ci dobbiamo levare all'altezza di lui: empiricamente, s'intende bene, noi non siamo Dante, né Dante è noi; ma, in quel momento della contemplazione e del giudizio, il nostro spirito è tutt'uno con quello del poeta, e in quel momento noi e lui siamo una cosa sola. Soltanto in questa identità è la possibilità che le nostre piccole anime risuonino con le grandi, e s'aggrandiscano con esse nella universalità dello spirito.

Osserviamo per incidente che ciò che si è detto del giudizio estetico vale per ogni altra attività e per ogni altro giudizio; e che allo stesso modo si fa la critica scientifica, economica, etica. Per fermarci al caso di quest'ultima, solo se ci rimettiamo idealmente nelle condizioni medesime in cui si trovò chi prese una data risoluzione, possiamo giudicare se questa fu morale o immorale. Altrimenti, un'azione ci resterebbe incomprendibile e quindi ingiudicabile. Un omicida può essere un furfante o un eroe: se ciò riesce, in certi limiti, indifferente alla difesa sociale, che condanna alla stessa pena l'uno e l'altro, non è indifferente a chi voglia distinguere e giudicare secondo morale, e non può quindi esimersi dal rifare la psicologia individuale dell'omicida, per determinare la vera figura, non più soltanto

Analogia con
le altre atti-
vità.

giuridica, dell'azione di lui. Anche nell'Etica si è parlato qualche volta di un gusto o di un tatto morale, che risponderebbe a ciò che di solito si chiama coscienza morale, cioè all'attività stessa della buona volontà.

Critica dello
assolutismo
(intellettuali-
smo) e del re-
lativismo e-
stetici.

La spiegazione, esposta di sopra, del giudizio o riproduzione estetica dà insieme ragione e torto agli assolutisti e ai relativisti: a coloro che propugnano l'assolutezza del gusto, e a coloro che la negano.

Gli assolutisti, in quanto affermano potersi giudicar del bello, hanno ragione; ma la dottrina che pongono a base della loro affermazione, è insostenibile, perché essi concepiscono il bello, ossia il valore estetico, come qualcosa che sia posto fuori dell'attività estetica, come un concetto o un modello che l'artista attui nella sua opera e di cui il critico si valga poi per giudicare l'opera stessa. Concetti e modelli, che in arte non esistono, come bene si è riconosciuto sin da quando si è cominciato a dire che ogni opera d'arte è giudicabile solo in sé stessa e ha in sé il suo modello: con che si è negata l'esistenza dei modelli oggettivi di bellezza, siano essi concetti intellettuali o idee sospese nel cielo metafisico.

In questa negazione gli avversari, i relativisti, hanno molta ragione, e col farla valere sono stati autori di un progresso nella teoria della critica. Senonché, la ragionevolezza iniziale della tesi si converte poi, anche presso di essi, in una teoria falsa. Ripetendo l'antico adagio, che dei gusti non si disputa, credono che l'espressione estetica sia della stessa qualità del piacevole e dello spiacevole, che ciascuno sente a suo modo e sui quali non si disputa. Ma piacevole e spiacevole sono, come sappiamo, fatti utilitari e pratici; onde i relativisti vengono in ultima analisi a negare la peculiarità del fatto estetico e a confondere da capo l'espressione con l'impressione, il teoretico col pratico.

La soluzione giusta consiste nel rigettare così il relativismo o psicologismo, come il falso assolutismo; e nel ri-

conoscere che il criterio del gusto è assoluto, ma di una assolutezza diversa da quella dell'intelletto, che si svolge nel raziocinio; è assoluto dell'assolutezza intuitiva della fantasia. È da giudicare perciò bello qualsiasi atto di attività espressiva che sia davvero tale, e brutto qualunque fatto, in cui entrino in lotta insoluta attività espressiva e passività.

Tra assolutisti e relativisti assoluti è una terza classe, che potrebbe chiamarsi dei relativisti relativi. Costoro affermano l'assolutezza dei valori in altri campi (in quelli, per es., della Logica o dell'Etica), ma la negano nel campo estetico. Che si disputi di scienza o di morale, sembra loro naturale e giustificato, perché la scienza riposa sull'universale, comune a tutti gli uomini, e la morale sul dovere, anch'esso legge della natura umana; ma come disputare dell'arte, che riposa sulla fantasia? Senonché non solo l'attività fantastica è universale e appartiene alla natura umana, al pari del concetto logico e del dovere pratico; ma contro la riferita tesi intermedia è da muovere un'obiezione preliminare. Negando l'assolutezza della fantasia, si verrebbe a negare anche quella della verità intellettuale o concettuale, e, implicitamente, della morale. La morale non ha forse per presupposto le distinzioni logiche? e come altrimenti queste sono conosciute se non in espressioni e parole, ossia in forma fantastica? Tolta l'assolutezza della fantasia, la vita dello spirito vacillerebbe nella base. L'individuo non intenderebbe più l'altro individuo, anzi neppure il sé stesso di un momento prima, il quale, considerato nel momento dopo, è già un altro individuo.

Pure, la varietà dei giudizi è un fatto indubitabile. Gli uomini sono discordi in valutazioni logiche, etiche, economiche; e discordi altresì, o ancora di più, in quelle estetiche. Se alcune cagioni che abbiamo ricordate (fretta,

Critica del relativismo relativo.

Obiezione fondata sul variare dello stimolo e della disposizione psichica.

pregiudizî, passioni e simili) possono attenuare l'importanza di codesta discordia, non perciò l'annullano. Nel parlare degli stimoli della riproduzione, abbiamo soggiunto una cautela, dicendo che la riproduzione ha luogo, se tutte le altre condizioni restano pari. Restano forse pari? L'ipotesi risponde alla realtà?

Sembra di no. Riprodurre piú volte un'impressione mediante uno stimolo fisico adatto, importa che questo non si sia alterato, e che l'organismo si trovi nelle medesime condizioni psicologiche, in cui era quando ebbe l'impressione che si vuol riprodurre. Ora è un fatto che lo stimolo fisico si altera continuamente, e cosí anche le condizioni psicologiche.

Le pitture a olio anneriscono, quelle a fresco diventano sbiadite, le statue perdono nasi e mani e gambe, le architetture rovinano totalmente o parzialmente, dell'esecuzione di una musica si smarrisce la tradizione, il testo di una poesia è corrotto da cattivi copisti o da cattive stampe. Questi sono esempî ovvi di mutazioni, che accadono ogni giorno negli oggetti o stimoli fisici. Circa le condizioni psicologiche, non ci fermeremo sul caso del diventare sordi o ciechi, cioè della perdita d'interi ordini d'impressioni psichiche: caso particolare e di secondaria importanza di fronte a quello fondamentale, quotidiano, immancabile, del mutarsi perpetuo della società intorno a noi e delle condizioni interne della nostra vita individuale. Le manifestazioni foniche, ossia le parole e i versi della *Comedia* dantesca debbono produrre in un cittadino italiano, che pratici la politica della terza Roma, impressione ben diversa da quella che provava un ben informato e affiatato coetaneo del poeta. La Madonna di Cimabue è sempre in Santa Maria Novella; ma parla essa al visitatore odierno come ai fiorentini del Dugento? e se anche il tempo non l'avesse annerita, l'impressione che ora produce

non deve suppersi del tutto diversa da quella di un tempo? Perfino nel caso di un medesimo individuo poeta, una poesia, composta da lui in gioventù, gli farà forse la stessa impressione di una volta, quando egli la rilegga in età senile, con disposizioni affatto mutate?

Vero è che alcuni estetici hanno tentato una distinzione tra stimoli e stimoli, tra segni naturali e convenzionali, i primi dei quali avrebbero un effetto costante e per tutti, e i secondi solo per circoli ristretti. Segni naturali sarebbero, a loro avviso, quelli della pittura; convenzionali, le parole della poesia. Ma la differenza tra gli uni e gli altri è, tutt'al più, solo di grado. Molte volte è stato affermato che la pittura è un linguaggio che s'intende da chiunque, diversamente da ciò che accade per la poesia. In questo, per l'appunto, Leonardo poneva una delle prerogative della sua arte, che « non ha bisogno d'interpreti di diverse lingue come hanno le lettere », e soddisfa agli uomini e agli animali, raccontando l'aneddoto di quel ritratto di un padre di famiglia, « cui facean carezze li piccioli figliuoli, che ancora erano nelle fasce, e similmente il cane e gatta della medesima casa ». Ma altri aneddoti, come quelli dei selvaggi che toglievano in iscambio la figura di un soldato per quella di una barca, o un ritratto di uomo a cavallo consideravano come fornito di una sola gamba, scoterebbero la fede nei lattanti, nei cani e nei gatti, intelligenti di pittura. Per fortuna, non occorrono ardue ricerche per avvedersi che i quadri, e le poesie, e qualsiasi opera d'arte, non producono effetto se non su animi preparati. Segni naturali non esistono, perché tutti sono a un modo stesso convenzionali, o, per parlare con la dovuta esattezza, storicamente condizionati.

Ciò posto, come ottenere che l'espressione venga riprodotta per mezzo dell'oggetto fisico? che si abbia il medesimo effetto, quando le condizioni non sono più le mede-

Critica della distinzione dei segni in naturali e convenzionali.

Il superamento della varietà.

sime? E non parrebbe necessario, piuttosto, concludere che le espressioni, nonostante gl'istrumenti fisici foggiate all'uopo, sono irriproducibili; e che ciò che si chiama riproduzione consiste realmente in espressioni sempre nuove? — E tale infatti sarebbe la conclusione, se le varietà delle condizioni fisiche e psichiche fossero intrinsecamente insuperabili. Ma, poiché l'insuperabilità non ha nessun carattere di necessità, bisogna invece concludere: che la riproduzione ha luogo sempre che possiamo e vogliamo rimetterci nelle condizioni tra le quali fu prodotto lo stimolo (bello fisico).

In queste condizioni non solo ci possiamo rimettere per astratta possibilità, ma ci rimettiamo di fatto, continuamente. La vita individuale, ch'è comunione con noi stessi (col nostro passato), e la vita sociale, ch'è comunione coi nostri simili, non sarebbero possibili altrimenti.

I restauri e
l'interpretazione
storica.

Per ciò che riguarda l'oggetto fisico, i paleografi e filologi, restitutori dei testi nella loro fisionomia originale, i restauratori di quadri e di statue, e altrettali industri lavoratori, si sforzano appunto di conservare o ridare all'oggetto fisico tutta l'energia primitiva. Certamente, sono sforzi che non sempre riescono, o non riescono sempre completamente, anzi non mai o quasi è dato ottenere una restaurazione perfetta nei minimi particolari. Ma l'insuperabile è qui meramente accidentale, e non può farci disconoscere i risultati favorevoli che pur si raggiungono.

A reintegrare in noi le condizioni psicologiche che si sono mutate attraverso la storia, lavora da sua parte l'interpretazione storica, la quale ravviva il morto, compie il frammentario, ci dà modo di vedere un'opera d'arte (un oggetto fisico) quale la vedeva l'autore nell'atto della produzione.

Condizione di codesto lavoro storico è la tradizione, mercé la quale è possibile raccogliere gli sparsi raggi e

farli convergere a un fuoco. Noi, con la memoria, circondiamo lo stimolo fisico dei fatti tra i quali esso nacque; e così rendiamo possibile che rioperi su noi come operava su chi lo produsse.

Dove la tradizione è spezzata, l'interpertrazione si arresta; i prodotti del passato restano allora, per noi, muti. Così ci sono inattingibili le espressioni contenute nelle iscrizioni etrusche o in quelle messapiche; così per alcuni prodotti dell'arte dei selvaggi si ode ancora discutere dagli etnografi, nientemeno, se siano pitture o scritture; così gli archeologi e i preistorici non riescono sempre a stabilire con certezza se le figurazioni, che si vedono sulla vascolaria di una data regione, o su altri istrumenti d'uso, siano di argomento religioso o profano. Ma l'arresto dell'interpertrazione, come quello della restituzione, non è mai un limite definitivamente insuperabile; e le scoperte, che accadono ogni giorno, e ch'è lecito sperare sempre maggiori, di nuove fonti storiche e di nuovi modi di adoperare meglio le antiche, riattaccano per l'appunto le tradizioni spezzate.

Né si vuol negare che l'erronea interpertrazione storica produca talora, per così dire, palinsesti, dandoci nuove espressioni sulle antiche, fantasie artistiche invece di riproduzioni storiche. Il cosiddetto « fascino del passato » dipende in parte da queste espressioni nostre, che tessiamo sulle storiche. Così nelle opere della plastica ellenica si è scorta la calma e la serena intuizione della vita di quei popoli, che pur sentirono tanto pungente il dolore universale; così nelle figure dei santi bizantini si è ravvisato perfino il « terrore dell'anno Mille », quel terrore ch'è un equivoco storico o una leggenda artificiale, foggiate da tardi eruditi. Ma la critica storica tende appunto a circoscrivere le fantasticherie e a stabilire con esattezza il punto di vista dal quale bisogna guardare.

Pel processo sopradescritto noi viviamo in comunicazione cogli altri uomini, del presente e del passato; e non perché si dia talvolta, e anche sovente, l'incompreso o il malcompreso, si deve concludere che, quando crediamo di fare un dialogo, facciamo sempre un monologo; anzi che non possiamo nemmeno ripetere il monologo, fatto altra volta in noi medesimi.

XVII

LA STORIA DELLA LETTERATURA E DELL'ARTE

Questa breve esposizione del metodo onde si ottiene la reintegrazione delle condizioni originarie in cui fu prodotta l'opera d'arte, e per conseguenza la possibilità della riproduzione e del giudizio, mostra a quale importante ufficio adempiano le ricerche storiche concernenti le opere artistiche e letterarie; che è ciò che si chiama, di solito, il metodo o la critica storica nella letteratura e nell'arte.

Senza la tradizione e la critica storica, il godimento di tutte o quasi tutte le opere d'arte sarebbe irremissibilmente perduto: noi saremmo poco più che animali, immersi nel solo presente o in un passato ben vicino. È da fatui spregiare e deridere chi ricostituisce un testo autentico, spiega il senso di parole e costumanze obliate, investiga le condizioni tra le quali visse un artista, e compie tutti quei lavori che ravvivano le fattezze e il colorito originario delle opere d'arte.

Talvolta, il giudizio spregiativo o negativo concerne la presunta o provata inutilità di molte ricerche pel fine della retta intelligenza delle opere artistiche. Ma, in primo luogo, è da osservare che le ricerche storiche non adempiono al solo fine di aiutare a riprodurre e giudicare le opere artistiche: la biografia di uno scrittore o di un artista, per esempio, e la ricerca dei costumi di un'epoca,

La critica storica nella letteratura e nell'arte. Sua importanza.

hanno anche fine e interesse propri, cioè estranei alla storia dell'arte ma non ad altre forme di storiografia. Che se si vuole intendere di quelle indagini che sembra non presentino interesse di sorta, è da osservare ancora che il ricercatore storico deve spesso adattarsi all'ufficio poco glorioso ma utile, di catalogatore di fatti; i quali restano per allora informi, incoerenti e insignificanti, ma sono riserva e miniera per lo storico futuro e per chiunque altro possa averne d'uopo per alcun fine. In una biblioteca si collocano sul palchetto, e si notano nelle schede, anche libri che nessuno richiede in lettura, ma che, una volta o l'altra, possono essere richiesti. Certo, come un bibliotecario intelligente dà la preferenza all'acquisto e alla catalogazione di quei libri che si prevede possano servire di più e meglio, così anche i ricercatori intelligenti hanno il fiuto di ciò che serve, o potrà più facilmente servire, tra il materiale di fatti in cui vanno frugando; laddove altri, meno intelligenti, meno ben dotati, più frettolosamente produttivi, accumulano inutile ciarpame, rifiuti e spazzature, e si perdono in sottigliezze e discussioni pettegole. Ma ciò appartiene all'economia della ricerca, e non ci riguarda. Riguarda, tutt'al più, il maestro che dà i temi; l'editore che paga la stampa, e il critico che è chiamato a lodare e biasimare gli operai della ricerca.

È evidente, d'altra parte, che le ricerche storiche, rivolte a illuminare un'opera d'arte, non bastano da sole a farla rinascere nel nostro spirito e a metterci in grado di giudicarla; ma presuppongono il gusto, cioè la fantasia sveglia ed esercitata. La maggiore erudizione storica può accompagnarsi a un gusto rozzo o altrimenti deficiente, a una fantasia poco agile, a un cuore, come si dice comunemente, arido e freddo, negato all'arte. — Qual è il male minore: una grande erudizione con gusto deficiente, o un gusto naturale accompagnato da molta ignoranza? La questione

è stata mossa molte volte, e, forse, converrebbe negarla, perché tra due mali non si può dire quale sia il minore, e anzi non s'intende che cosa ciò significhi. Il semplice erudito non riesce mai a mettersi in comunicazione diretta con gli spiriti magni, e s'aggira di continuo pei cortili, le scale e le anticamere dei loro palagi; ma l'ignorante ben dotato o passa indifferente innanzi a capolavori per lui inaccessibili o, invece d'intendere le opere d'arte quali sono effettivamente, ne inventa, egli, altre, con l'immaginazione. Senonché la laboriosità del primo può almeno illuminare gli altri; ma la genialità del secondo resta, nei rapporti della scienza, del tutto sterile. Come, dunque, in un certo rispetto, cioè in quello scientifico, non preferire l'erudito coscienzioso al critico geniale inconcludente, che non è poi geniale davvero, se si rassegna, e in quanto si rassegna, a vagare lungi dalla verità?

Da quei lavori storici, che si servono delle opere d'arte ma per intenti estranei (biografia, storia civile, religiosa, politica, ecc.), e anche dall'erudizione storica diretta a preparare la sintesi estetica della riproduzione, bisogna distinguere accuratamente la storia dell'arte e della letteratura.

La storia artistica e letteraria. Sua distinzione dalla critica storica e dal giudizio estetico.

La differenza dei primi da questa è palmare. La storia artistica e letteraria ha per soggetto principale le opere d'arte stesse; quegli altri lavori chiamano e interrogano le opere d'arte, ma solo come testimoni e documenti da cui ricavare la verità di fatti non estetici. Meno profonda può sembrare la seconda differenza a cui abbiamo accennato. Pure, è grandissima. L'erudizione, indirizzata a rischiarare l'intelligenza delle opere d'arte, mira semplicemente a far sorgere un certo fatto interno, una riproduzione estetica. La storia artistica e letteraria non nasce, invece, se non dopo che tale riproduzione sia stata ottenuta; e importa, dunque, un lavoro ulteriore.

Oggetto di essa, come di qualsiasi storia, è dire precisamente quali fatti siano accaduti nella realtà, e cioè quali fatti artistici e letterari. Chi, dopo avere raccolta l'erudizione storica necessaria, riproduce in sé e gusta un'opera d'arte, può restare semplice uomo di gusto, o esprimere, tutt'al più, il proprio sentimento con un'esclamazione ammirativa o dispregiativa. Ciò non basta perché si diventi storico della letteratura e dell'arte: alla semplice riproduzione deve seguire una nuova operazione mentale la quale è, a sua volta, un'espressione, l'espressione della riproduzione, la descrizione, esposizione o rappresentazione storica. Tra l'uomo di gusto e lo storico c'è, dunque, questa differenza: che il primo riproduce semplicemente, nel suo spirito, l'opera d'arte; il secondo, dopo averla riprodotta, la rappresenta storicamente, ossia applicando quelle categorie per le quali, come sappiamo, la storia si differenzia dalla pura arte. La storia artistica e letteraria è, perciò, un'opera d'arte storica, sorta sopra una o più opere d'arte.

La denominazione « critico artistico » o « critico letterario » si adopera in vario senso: talora riferendola all'erudito, che lavora in servizio della letteratura; tal'altra, allo storico che espone nella loro realtà le opere artistiche del passato; più spesso, a entrambi. Qualche volta, per critico s'intende più strettamente colui che giudica e descrive le opere della letteratura contemporanea; e per storico, chi tratta di quelle meno recenti. Usi linguistici e distinzioni empiriche e trascurabili, perché la vera differenza è tra erudito, uomo di gusto e storico d'arte: i quali termini designano come tre stadî successivi di lavoro, ciascuno indipendente relativamente, ossia rispetto al seguente, ma non rispetto al precedente. Si può essere, come abbiamo visto, semplici eruditi, poco capaci di sentire le opere di arte; si può essere magari uomini eruditi

e di gusto, capaci di sentirle e incapaci di ripensarle componendo una pagina di storia artistica e letteraria; ma lo storico vero e compiuto, pur contenendo in sé come precedenti necessari l'erudito e l'uomo di gusto, deve aggiungere alle qualità di costoro la virtù della comprensione e rappresentazione storica.

La metodica della storia artistica e letteraria presenta problemi e difficoltà, alcune comuni a ogni metodica storica, altre a essa peculiari, perché derivanti dal concetto stesso dell'arte.

La storia si suole distinguere in storia dell'uomo, storia della natura e storia mista di entrambe le precedenti. Senza qui esaminare la solidità di questa distinzione, è chiaro che la storia artistica e letteraria rientra, a ogni modo, nella prima, concernendo un'attività spirituale, ossia propria dell'uomo. E poiché quest'attività è il suo subietto, si scorge da ciò come sia assurdo proporsi il problema storico dell'origine dell'arte: formola, per altro, con la quale (è bene notare) si sono intese, a volta a volta, cose molto diverse. Origine molto spesso ha significato natura o qualità del fatto artistico; nel qual caso si aveva di mira un vero problema scientifico o filosofico, il problema appunto che la nostra trattazione ha procurato, a suo modo, di risolvere. Altra volta, per origine si è intesa la genesi ideale, la ricerca della ragion dell'arte, la deduzione del fatto artistico da un sommo principio che contiene in sé lo spirito e la natura: problema filosofico anche questo, e compimento del precedente, anzi coincidente con esso, sebbene sia stato talvolta stranamente interpretato e risolto da alcune arbitrarie e semifantastiche metafisiche. Ma, quando poi si è voluto cercare proprio in qual modo l'arte si sia storicamente formata, si è caduti nell'assurdo al quale abbiamo accennato. Se l'espressione è forma della coscienza, come cercare l'origine storica di ciò che non è prodotto

La metodica della storia artistica e letteraria.

Critica del problema dell'origine dell'arte.

della natura, e che della storia umana è presupposto? come assegnare la genesi storica di ciò che è una categoria, in forza della quale si comprende ogni genesi e fatto storico? L'assurdo è nato dal paragone con le istituzioni umane, che si sonò formate, infatti, nel corso della storia e nel corso di questa sono sparite o possono sparire. Tra il fatto estetico e un'istituzione umana, come il matrimonio monogamico o il feudo, corre (per usare un paragone facilmente apprensibile) la differenza tra i corpi semplici e composti in chimica, dei primi dei quali non si può dare la formola di formazione, altrimenti non sarebbero semplici, e, quando di alcuno si giunge a trovarla, esso cessa di essere semplice e passa tra i composti.

Il problema dell'origine dell'arte, storicamente inteso, è giustificato solo quando si proponga di cercare, non già la formazione della categoria artistica, ma dove e quando l'arte sia per la prima volta apparsa (apparsa, cioè, in modo rilevante), in quale punto o regione del globo, in quale punto o epoca della sua storia; quando, cioè, s'indaghi, non l'origine dell'arte, ma la storia piú antica o primitiva di questa. Problema ch'è tutt'uno con quello dell'apparizione della civiltà umana sulla terra. A risolverlo mancano certamente i dati, ma non l'astratta possibilità, come, d'altra parte, abbondano i tentativi di soluzione e le ipotesi.

Il criterio del progresso e la storia.

Ogni configurazione di storia umana ha a suo criterio costruttivo il concetto del progresso. Ma per progresso non è da intendere la fantastica legge del progresso, la quale, con forza irresistibile, menerebbe le generazioni umane a non si sa quali destini definitivi, secondo un piano provvidenziale, che noi potremmo indovinare e intendere poi nella sua logica. Una supposta legge di questo genere è la negazione della storia stessa, di quella contingenza, o, per dir meglio, di quella libertà che distingue il processo

storico da un qualsiasi processo meccanico. Per la medesima ragione, il progresso non ha che vedere con la cosiddetta legge di evoluzione; la quale, se significa che la realtà si evolve (e solo in quanto si evolve o diviene è realtà), non può chiamarsi legge; e, se si dà come legge, fa tutt'uno con la legge del progresso, nel significato fallace or ora esposto. Il progresso, di cui qui parliamo, non è altro se non il concetto stesso dell'attività umana, la quale, lavorando sulla materia fornitale dalla natura, ne vince gli ostacoli e la sottomette ai suoi scopi.

Da siffatto concetto del progresso, ossia dell'attività umana riferita a una particolare materia, muove lo storico dell'umanità. Chiunque non sia semplice raccoglitore di fatti slegati, mero ricercatore o incoerente cronista, non può mettere insieme la più piccola narrazione di fatti umani se non possiede un suo criterio determinato, un proprio convincimento circa il concetto dei fatti di cui assume di narrare la storia. Dall'ammasso confuso e discordante dei fatti bruti non si sale all'opera d'arte storica se non mercé questa appercezione, che rende possibile ritagliare in quella mole rude e indigesta una rappresentazione pensata. Lo storico di un'azione pratica deve sapere che cosa è economia e che cosa è morale; lo storico delle matematiche, che cosa sono le matematiche; quello della botanica, che cosa è botanica; quello della filosofia, che cosa è filosofia. O se queste cose non le sa davvero, deve almeno illudersi di saperle; altrimenti non potrà neppure illudersi di raccontare una storia.

Non possiamo estenderci nel dimostrare la necessità e l'infettibilità di questo criterio soggettivo (che si concilia con la massima oggettività e imparzialità e scrupolosità nella riferenza dei dati di fatto, e anzi ne è elemento costitutivo) in ogni narrazione delle opere e vicende umane. Basta leggere qualsiasi libro di storia per scoprire subito

il pensiero dell'autore, se questi è tale che sia degno del nome di storico e conosca l'arte sua. Vi sono storici liberali e storici reazionari, razionalisti e cattolici, per ciò che riguarda la storia politica o sociale; storici metafisici, empiristi, scettici, idealisti, spiritualisti, per ciò che riguarda la storia della filosofia: storici puramente storici non ve ne sono e non ve ne possono essere. Erano forse privi di concetti politici e morali Tucidide e Polibio, Livio e Tacito, il Machiavelli e il Guicciardini, il Giannone e il Voltaire, e, nel secolo nostro, il Guizot o il Thiers, il Macaulay o il Balbo, il Ranke o il Mommsen? E, nella storia della filosofia, dallo Hegel, che pel primo la sollevò a grande altezza, al Ritter, allo Zeller, al Cousin, al Lewes, al nostro Spaventa, quale di costoro non ha avuto il suo concetto di progresso e il suo criterio di giudizio? Nella stessa storiografia dell'Estetica, si ha forse una sola opera di qualche valore che non sia condotta secondo questo o quello indirizzo storico, hegeliano o herbartiano, sensualistico, eclettico, e via dicendo? Per isfuggire all'ineluttabile necessità del prendere partito lo storico dovrebbe diventare un eunuco, politico o scientifico; e scrivere storie non è mestiere da eunuchi. Costoro saranno buoni, tutt'al più a mettere insieme quei grossi volumi di non inutile erudizione, *elumbis atque fracta*, che si dice, non senza ragione, fratesca.

Se dunque un concetto di progresso, un punto di vista, un criterio è inevitabile, il meglio che si possa fare non è tentare di fuggirlo, ma procurarselo buono. Al qual fine ciascuno tende, come sa e può quando viene formando laboriosamente e seriamente il proprio convincimento. Non si dia credito agli storici, che professano di voler interrogare i fatti senza mettervi dentro niente di proprio. È quella, tutt'al più, una loro ingenuità e illusione: il qualcosa di proprio, se sono storici per davvero, ve lo metteranno sempre, anche senz'accorgersene; o crederanno di averlo

evitato solo perché vi avranno accennato per sottintesi, ch'è poi il modo più insinuante, penetrativo ed efficace.

Del criterio di progresso la storia artistica e letteraria, come ogni altra storia, non può far di meno. Che cosa sia davvero una determinata opera d'arte, non possiamo esporre se non movendo da un concetto dell'arte per fissare il problema artistico che l'autore di essa si propose, e determinare se ne ha raggiunta la soluzione o di quanto è in qual modo n'è rimasto lungi. Ma importa notare che il criterio del progresso assume nella storia artistica e letteraria forma differente da quella che prende (o, almeno, si crede che prenda) nella storia della scienza.

Si suole rappresentare tutta la storia della scienza su d'un'unica linea di progresso e regresso. La scienza è l'universale, e i problemi di essa sono collegati in un unico vasto sistema o problema complessivo. Sullo stesso problema della natura della realtà e della conoscenza si affaticarono tutti i pensatori: contemplatori indiani e filosofi ellenici, cristiani e maomettani, teste nude e teste con turbante, teste con parrucca e teste con nero berretto (come disse lo Heine); e si affaticheranno, con la nostra, le generazioni future. Se ciò sia vero o no per la scienza, sarebbe lungo qui ricercare. Ma, per l'arte, certamente non è vero: l'arte è intuizione, e l'intuizione è individualità, e l'individualità non si ripete. Sarebbe perciò affatto erroneo porre la storia della produzione artistica del genere umano sopra una sola linea progressiva e regressiva.

Tutt'al più, e lavorando alquanto di generalizzazione e astrazione, si può ammettere che la storia dei prodotti estetici presenti, sí, cicli progressivi, ma ciascuno col proprio problema, e progressivo solo rispetto a quel problema. Allorché molti si travagliano intorno a una materia che sia all'incirca la medesima, senza riuscire a darle la forma adatta, ma a questa forma sempre più avvicinan-

Inesistenza di un'unica linea progressiva nella storia artistica e letteraria.

doşi, si dice che vi ha progresso; e, quando sopraggiunge chi le dà la forma definitiva, si dice che il ciclo è compiuto, il progresso è finito. Esempio tipico può essere qui (e si prenda quale esempio e se ne tolleri l'eccessiva semplificazione) il progresso nell'elaborazione del modo di sentire la materia cavalleresca, durante la Rinascenza italiana, dal Pulci all'Ariosto. Con l'insistere ancora su quella stessa materia, dopo l'Ariosto, non si poteva avere se non la ripetizione o l'imitazione, la diminuzione o l'esagerazione, il guasto del già fatto, insomma la decadenza. Esempio, gli epigoni ariosteschi. Il progresso comincia col ricominciare di un nuovo ciclo. Esempio, il Cervantes, che è più apertamente e consciamente ironico. E in che consistette la decadenza generale della letteratura italiana sulla fine del Cinquecento se non in questo non aver più altro da dire, e ripetere, esagerando, i motivi già trovati? Se gl'italiani, in quel tempo, avessero almeno saputo esprimere la loro decadenza, già non sarebbero stati più del tutto scaduti; e avrebbero anticipato il movimento letterario del periodo del Risorgimento. Dove la materia non è la medesima, non vi ha ciclo progressivo. Né lo Shakespeare progredì su Dante, né il Goethe sullo Shakespeare; ma Dante sugli autori medievali di visioni e lo Shakespeare sui drammaturgi del periodo elisabettiano, e il Goethe, col *Werther* e col primo *Fausto*, sugli scrittori dello *Sturm und Drang*. Senonchè, questo modo di presentare la storia della poesia e dell'arte porta seco, come abbiamo avvertito, qualcosa di astratto, che ha valore meramente pratico e non rigorosamente filosofico. Non solo l'arte dei selvaggi non è inferiore, in quanto arte, a quella dei popoli più civili, se è correlativa alle impressioni del selvaggio; ma ogni individuo, anzi ogni momento della vita spirituale di un individuo, ha il suo mondo artistico; e quei mondi sono tutti, artisticamente, incomparabili tra loro.

Contro questa forma speciale del criterio del progresso nella storia artistica e letteraria molti hanno peccato e peccano. E vi ha, per esempio, chi si propone di rappresentare l'infanzia dell'arte italiana in Giotto, e la maturità di essa in Raffaello o in Tiziano; quasi che Giotto non sia compiuto e perfettissimo, posta la materia sentimentale che aveva nell'animo. Egli non era in grado, certamente, di disegnare un corpo come Raffaello o di colorirlo come Tiziano; ma erano forse in grado, Raffaello o Tiziano, di creare il *Matrimonio di San Francesco con la Povertà*, o la *Morte di San Francesco*? Lo spirito dell'uno non era ancora attirato dalla fioridezza corporea, che il Rinascimento mise in onore e fece oggetto di studio; quello degli altri era ormai incurioso di certi movimenti di ardore e di tenerezza, che innamoravano l'uomo del Trecento. Come, dunque, istituire paragoni dove il termine di confronto manca?

Dello stesso difetto soffrono le celebri partizioni della storia dell'arte in periodo orientale, squilibrio tra idea e forma, con prevalenza della seconda; classico, equilibrio tra idea e forma; e romantico, nuovo squilibrio tra idea e forma, con prevalenza della prima; ovvero di arte orientale, imperfezione formale; classica, perfezione formale; romantica o moderna, perfezione di contenuto e forma. Come si vede, classico e romantico, tra i tanti altri significati, hanno ricevuto quello di periodi storici progressivi o regressivi rispetto all'attuazione di non si sa quale ideale artistico dell'umanità.

Non vi ha, dunque, per parlare con esattezza, progresso estetico dell'umanità. Senonché, per progresso estetico s'intende talora non quel che propriamente significano le due parole accoppiate insieme, sì bene l'accumulamento sempre crescente delle nostre cognizioni storiche, che ci fa simpatizzare coi prodotti artistici di tutti i popoli e di tutti i tempi, o, come si dice, allarga il nostro gusto. Il divario

Errori contro questa legge.

Altri significati della parola « progresso » in fatto di estetica.

appare già grandissimo, se si paragona il secolo decimotavo, così inetto a uscire da sé medesimo, con l'età nostra, che gusta insieme le arti ellenica e romana, più genuinamente intese, e la bizantina, e la medievale, e l'araba, e quella del Rinascimento, e la cinquecentesca, e la barocca, e l'arte del settecento; e va sempre meglio approfondendo l'egiziana, la babilonese, l'etrusca, anzi la preistorica. Certo, la differenza tra il selvaggio e l'uomo civile non sta nelle facoltà umane; perché il primo ha, come il secondo, lingua, intelletto, religione e moralità, ed è uomo intero: sta solo in ciò che l'uomo civile con la sua attività teoretica e pratica penetra e domina più largamente l'universo. Noi non potremmo affermare di essere uomini spiritualmente più gagliardi dei contemporanei di Pericle; ma chi può negare che siamo più ricchi di quelli? ricchi delle loro ricchezze, e di quelle di tanti altri popoli e generazioni, oltre che delle nostre?

In un altro significato, anche improprio, s'intende per progresso estetico la maggiore abbondanza delle intuizioni artistiche, e la minore copia di opere imperfette o scadenti, che un'epoca produce rispetto a un'altra. Così si può dire che alla fine del secolo decimoterzo, o alla fine del decimoquinto, si ebbe in Italia un progresso estetico, un risveglio artistico.

In un terzo significato, infine, si discorre di progresso estetico; avendo l'occhio, cioè, alla maggiore complessità e al maggiore affinamento di stati d'animo, che si osserva nelle opere d'arte dei popoli più civili, messe a confronto con quelle dei popoli meno civili o dei barbari e selvaggi. Ma, in questo caso, il progresso è delle condizioni complessive psicosociali, e non dell'attività artistica, alla quale la materia è indifferente.

Questi sono i punti più importanti da osservare nella metodica della storia artistica e letteraria.

XVIII

CONCLUSIONE

IDENTITÀ DI LINGUISTICA ED ESTETICA

Uno sguardo sul cammino percorso può mostrare che la nostra trattazione è pervenuta al suo compimento. Avendo definito la natura della conoscenza intuitiva o espressiva, ch'è l'atto estetico o artistico (I e II), e accennato all'altra forma di conoscenza, quella intellettuale, e alle combinazioni ulteriori di esse forme (III), ci è stato possibile criticare tutte le teorie estetiche erronee che nascono dalla confusione tra le varie forme e dal trasferimento indebito dei caratteri dell'una all'altra (IV), indicando insieme agli errori inversi che accadono nella teoria della conoscenza intellettuale e della storiografia (V). Passando a esaminare le relazioni tra l'attività estetica e le altre attività spirituali non più teoretiche ma pratiche, abbiamo assegnato il carattere proprio dell'attività pratica e il posto ch'essa prende rispetto alla teoretica; donde la critica dell'intromissione dei concetti pratici nella teoria estetica (VI); e abbiamo distinto le due forme dell'attività pratica in economica ed etica (VII), giungendo al risultato che, oltre le quattro da noi definite, non vi sono altre forme dello spirito; donde (VIII) la critica di ogni Estetica mistica o fantasiosa. E come non vi sono altre forme spirituali di pari grado, così non vi sono suddivisioni originali delle quattro stabilite, e in particolare di quella

Riassunto della ricerca.

estetica; dal che discende l'impossibilità di classi di espressioni e la critica della retorica, cioè della espressione ornata, distinta dalla nuda, e di altrettali distinzioni e sottodistinzioni (IX). Ma l'atto estetico, per la legge dell'unità dello spirito, è, insieme, atto pratico e, come tale, dialettica di piacere e dolore; il che ci ha condotti a studiare i sentimenti del valore in genere, e quelli del valore estetico o del bello in particolare (X), a criticare l'Estetica edonistica in tutte le sue varie forme e combinazioni (XI), e a discacciare dal sistema estetico la lunga serie di concetti psicologici, che vi erano stati introdotti (XII). Venendo dalla produzione estetica al processo della riproduzione, abbiamo dapprima investigato il fissarsi esterno dell'espressione estetica per uso di riproduzione, che è il cosiddetto « bello fisico », sia artificiale sia naturale (XIII); e da questa distinzione ricavato la critica degli errori che nascono dal confondere l'aspetto fisico con l'interiorità estetica (XIV); e determinato il significato della tecnica artistica, ossia di quella che è tecnica a servizio della riproduzione, criticando per tal modo le divisioni, i limiti e le classificazioni delle singole arti, e stabilendo i rapporti dell'arte con l'economia e con la morale (XV). Poiché, per altro, l'esistenza degli oggetti fisici stimolatori non basta alla piena riproduzione estetica, e si richiede per essa, la rievocazione delle condizioni tra le quali lo stimolo in prima operò, abbiamo ancora studiato l'ufficio dell'erudizione storica, diretto a rimettere la fantasia in comunicazione con le opere del passato e a servire di fondamento al giudizio estetico (XVI). E abbiamo chiuso la nostra trattazione col mostrare come l'ottenuta riproduzione venga poi elaborata dalle categorie del pensiero, ossia con un'indagine circa la metodologia della storia artistica e letteraria (XVII).

L'atto estetico è stato, insomma, considerato in sé medesimo e nelle sue relazioni con le altre attività spirituali,

col sentimento del piacere e del dolore, coi fatti che si dicono fisici, con la memoria e con la elaborazione storica. Esso ci è passato innanzi da soggetto fino a quando diventa oggetto; cioè dal momento in cui nasce, via via, fino a quello in cui si muta per lo spirito in argomento di storia.

Può darsi che la nostra trattazione sembri assai scarna, quando si paragoni estrinsecamente ai grossi volumi consacrati di solito all'Estetica. Ma se si osservi che quei volumi, per nove decimi, sono pieni di materie non pertinenti, quali le definizioni psicologiche o metafisiche dei concetti pseudoestetici (sublime, comico, tragico, umoristico, ecc.), o l'esposizione della pretesa Zoologia, Botanica e Mineralogia estetiche, e della storia universale giudicata esteticamente; e che vi è tirata dentro, e di solito storpiata, tutta la storia e dell'arte e della letteratura, coi relativi giudizi su Omero e su Dante, sull'Ariosto e sullo Shakespeare, sul Beethoven e sul Rossini, su Michelangelo e su Raffaello; ci lusinghiamo che non solo la nostra non sarà per apparire troppo scarna, ma che sarà forse giudicata alquanto più ricca delle trattazioni solite; le quali poi tralasciano o solamente sfiorano la maggior parte dei difficili problemi, propriamente estetici, su cui abbiamo sentito il dovere di travagliarci per essere in grado di darne agli studiosi precise formole di risoluzione.

Ma quantunque l'Estetica, come scienza dell'espressione, sia stata studiata da noi sott'ogni aspetto, ci resta ancora da giustificare il sottotitolo di *Linguistica generale*, che abbiamo aggiunto al titolo del nostro libro; e porre e chiarire la tesi che la scienza dell'arte e quella del linguaggio, l'Estetica e la Linguistica, concepite come vere e proprie scienze, non sono già due cose distinte, ma una sola. Non che vi sia una Linguistica speciale; ma la ricercata scienza linguistica, Linguistica generale, in ciò

Identità della
Linguistica
con l'Estetica.

che ha di riducibile a filosofia, non è se non Estetica. Chi lavora sulla Linguistica generale, ossia sulla Linguistica filosofica, lavora su problemi estetici, e all'inverso. Filosofia del linguaggio e filosofia dell'arte sono la stessa cosa.

E invero, perché la Linguistica fosse scienza diversa dall'Estetica, essa non dovrebbe avere per oggetto l'espressione, ch'è per l'appunto il fatto estetico; vale a dire, si dovrebbe negare che linguaggio sia espressione. Ma una emissione di suoni, che non esprima nulla, non è linguaggio: il linguaggio è suono articolato, delimitato, organizzato allo scopo dell'espressione. D'altra parte, perché la Linguistica fosse scienza speciale rispetto all'Estetica, essa dovrebbe avere per oggetto una classe speciale di espressioni. Ma l'inesistenza di classi di espressioni è un punto già da noi dimostrato.

Formolazione
estetica dei
problemi lin-
guistici. Na-
tura del lin-
guaggio.

I problemi che procura risolvere, e gli errori tra i quali si è dibattuta e si dibatte la Linguistica, sono i medesimi che rispettivamente occupano e intricano l'Estetica. Se non è sempre facile, è sempre per altro possibile ridurre le questioni filosofiche della Linguistica alla loro formola estetica.

Le dispute stesse circa l'indole dell'una trovano riscontro in quelle che si sono fatte circa l'indole dell'altra. Così si è disputato se la Linguistica sia disciplina storica o scientifica; e, distinto lo scientifico dallo storico, si è domandato se essa appartenga all'ordine delle scienze naturali o delle psicologiche, intendendosi per queste ultime tanto la Psicologia empirica quanto le Scienze dello spirito. Il medesimo è accaduto per l'Estetica, che alcuni (confondendo l'espressione estetica con quella di significato fisico) considerano come scienza naturale; altri (equivocando tra espressione nella sua universalità e classificazione empirica delle espressioni) come scienza psicologica; altri ancora, negando la possibilità stessa di una scienza su tale

materia, mutano in una semplice raccolta di fatti storici; non avendo nessuno di costoro raggiunto la coscienza dell'Estetica come scienza di attività o di valore, scienza dello spirito.

L'espressione linguistica, o parola, è parsa sovente un fatto d'interiezione, che rientri nelle cosiddette espressioni fisiologiche dei sentimenti, comuni agli uomini e agli animali. Ma non si è tardato a scorgere che tra un « ah! », riflesso fisico del dolore, e una parola; anzi che tra quell' « ah! », e l' « ah! » usato come parola, intercede un abisso. Abbandonata la teorica dell'interiezione (o dell' « ah! ah! », come la chiamano scherzosamente i linguisti tedeschi), si è presentata l'altra dell'associazione o convenzione; la quale cade sotto l'obiezione medesima che distrugge l'associazionismo estetico in genere: la parola è unità e non sequela d'immagini, e la sequela non spiega, anzi presuppone l'espressione da spiegare. Una variante dell'associazionismo linguistico è quello imitativo; cioè la teoria dell'onomatopea, che i linguisti essi stessi deridono talvolta col nome di teoria del « bau-bau », dall'imitazione dell'abbaiar del cane, che dovrebbe aver dato il nome al cane, secondo gli onomatopeisti.

La teoria più comune ai tempi nostri intorno al linguaggio (quando non sia addirittura un crasso naturalismo) consiste in una specie di eclettismo o miscuglio delle varie a cui abbiamo accennato; assumendosi che il linguaggio sia prodotto in parte di interiezioni e in parte di onomatopee e convenzioni: dottrina al tutto degna della decadenza filosofica della seconda metà del secolo diciannovesimo.

È qui da notare un errore in cui sono caduti quegli stessi fra i linguisti, che meglio hanno penetrato l'indole attivistica del linguaggio, quando, pur ammettendo ch'esso nella sua origine fu creazione spirituale, sostengono

Origine del
linguaggio e
suo svolgi-
mento.

che, in séguito, si è venuto accrescendo, in gran parte, per associazione. Ma la distinzione non regge, perché origine non può significare, in questo caso, se non natura o indole; e, se il linguaggio è creazione spirituale, sarà sempre creazione; se è associazione, tale sarà stato fin dal principio. L'errore è sorto dal non avere avvertito il generale principio estetico a noi noto: che le espressioni già prodotte debbono ridiscendere a impressioni per dare origine alle nuove espressioni. Allorché produciamo nuove parole, trasformiamo di solito le antiche, variandone o allargandone il significato; ma questo procedere non è associativo, sí bene creativo, quantunque la creazione abbia per materiale le impressioni non dell'ipotetico uomo primitivo, ma dell'uomo vivente da secoli in società e che ha accolto e serba, per così dire, nel suo organismo psichico tante cose e, fra queste, tanto linguaggio.

Rapporto tra
Grammatica e
Logica.

Il problema della distinzione tra il fatto estetico e l'intellettuale si è presentato in Linguistica come quello dei rapporti tra Grammatica e Logica. Tale problema ha avuto due soluzioni parzialmente vere: quella dell'indissolubilità di Logica e Grammatica, e l'altra della loro dissolubilità. Ma la soluzione completa è: che, se la forma logica è indissolubile dalla grammaticale (estetica), questa è dissolubile da quella.

I generi gram-
maticali o
parti del di-
scorso.

Se guardiamo una pittura che ritragga, per es., un individuo che cammina per una via campestre, noi possiamo dire: « Questa pittura rappresenta un fatto di moto, il quale, se è concepito come volontario, si dice azione; e, poiché ogni moto suppone una materia e ogni azione un ente che agisca, questa pittura presenta anche una materia o un ente. Ma questo moto avviene in un determinato luogo, ch'è un pezzo di un determinato astro (la Terra), e propriamente di una parte di esso che si dice terraferma, e più propriamente di una parte alberata e

coperta di erbe, che si dice campagna, solcata naturalmente o artificialmente in una forma che si dice via. Ora, di quell'astro che si dice Terra non vi è se non un solo esemplare: la Terra è un individuo. Ma terraferma, campagna, via sono generi o universali, giacché vi sono altre terreferme, altre campagne, altre vie ». Simili considerazioni potrebbero continuare a lungo. Sostituendo alla pittura da noi immaginata una frase che dica: « Pietro cammina per una via campestre », e facendo le stesse considerazioni, otteniamo i concetti di verbo (moto o azione), di nome (materia o agente), di nome proprio, di nome comune; e così di séguito.

Che cosa abbiamo fatto in entrambi i casi? Né più né meno che sottomettere a un'elaborazione logica ciò che si presentava prima elaborato solo esteticamente; abbiamo, cioè, distrutto l'estetico per il logico. Ma come nell'Estetica generale l'errore comincia quando si vuol ritornare dal logico all'estetico e si domanda quale sia l'espressione del moto, dell'azione, della materia, dell'ente, del generale, dell'individuale, e via discorrendo: così, nel caso del linguaggio, l'errore comincia allorché il moto o l'azione si dice verbo, l'ente o la materia, nome o sostantivo, e di tutti questi, nome e verbo e compagni, si fanno categorie linguistiche o parti del discorso. La teoria delle parti del discorso è, in fondo, tutt'uno con quella dei generi artistici e letterari, già criticata nell'Estetica.

È falso che il nome o il verbo si esprimano in determinate parole, distinguibili realmente da altre. L'espressione è un tutto indivisibile; il nome e il verbo non esistono in essa, ma sono astrazioni foggiate da noi, distruggendo la sola realtà linguistica, ch'è la proposizione. La quale ultima è da intendere, non già al modo solito delle grammatiche, ma come organismo espressivo di senso com-

piuto, che comprende alla pari una semplicissima esclamazione e un vasto poema. Ciò suona paradossale; eppure è verità semplicissima.

E, come in Estetica, a causa dell'errore suddetto, si sono considerate imperfette le produzioni artistiche di alcuni popoli, presso i quali i pretesi generi sembrano essere ancora indiscriminati o in parte mancare; così, in Linguistica, la teoria delle parti del discorso ha generato l'errore analogo di giudicare le lingue come formate e informi, secondo che vi appaiano o no alcune di codeste pretese parti del discorso: per es., il verbo.

L'individualità del parlare e la classificazione delle lingue.

La linguistica ha scoperto anch'essa il principio dell'individualità irriducibile del fatto estetico, allorché ha affermato che la parola è il realmente parlato, e che non vi sono due parole veramente identiche; distruggendo così i sinonimi e gli omonimi, e mostrando l'impossibilità di tradurre davvero una parola in un'altra, dal cosiddetto dialetto alla cosiddetta lingua o dalla cosiddetta lingua materna alla cosiddetta lingua straniera.

Ma a questo giusto concetto mal risponde poi il tentativo di classificare le lingue. Le lingue non hanno realtà fuori delle proposizioni e nessi di proposizioni realmente pronunziati o scritti, presso dati popoli, in determinati periodi: cioè fuori delle opere d'arte (piccole o grandi, orali o scritte, presto obliate o a lungo ricordate, non importa), in cui concretamente esistono. E che cosa è l'arte di un popolo se non il complesso di tutti i suoi prodotti artistici? Che cosa è il carattere di un'arte (per es., dell'arte ellenica o della letteratura provenzale) se non la fisionomia complessiva di quei prodotti? E come si può rispondere a questa domanda, se non narrando nei suoi particolari la storia dell'arte (della letteratura, ossia della lingua in atto)?

Sembrerà che questo ragionamento, pur avendo valore

contro molte delle classificazioni solite delle lingue, non ne abbia poi alcuno contro la regina delle classificazioni, la classificazione storico-genealogica, gloria della filologia comparata. — E così è di certo; ma perché? Appunto perché quella storico-genealogica non è mera classificazione. Chi fa la storia non classifica, e gli stessi filologi si sono affrettati ad avvertire che le lingue disponibili in serie storica (ossia le lingue di cui finora sia stata rintracciata la serie) non sono generi o specie distinte e staccate, ma un unico complesso di fatti nelle varie fasi del suo svolgimento.

Il linguaggio è stato, talora, considerato come atto volontario o d'arbitrio. Ma altra volta si è scorta chiara l'impossibilità di creare il linguaggio artificialmente, per atto di volontà. « *Tu, Cæsar, civitatem dare potes homini, verbo non potes!* », fu detto già all'imperatore romano. E la natura estetica, e perciò teoretica e non pratica dell'espressione del linguaggio, dà il modo di scorgere l'errore scientifico, ch'è nel concetto di una Grammatica (normativa), che stabilisca le regole del ben parlare. Errore contro il quale il buon senso si è sempre ribellato; ed esempio di tali ribellioni è il « Tanto peggio per la grammatica », attribuito al signor di Voltaire. Ma l'impossibilità di una grammatica normativa viene riconosciuta anche da coloro che la insegnano, allorché avvertono che lo scrivere bene non s'impara per regole, che non v'ha regola senza eccezioni, e che lo studio della grammatica dev'essere condotto praticamente per letture ed esempî, che formino il gusto letterario. La ragione scientifica dell'impossibilità è nel principio dai noi dimostrato: che una tecnica del teoretico rappresenta una contraddizione in termini. E che cosa vorrebbe essere la grammatica (normativa) se non appunto una tecnica dell'espressione linguistica, ossia di un atto teoretico?

Impossibilità di una grammatica normativa.

Lavori d'in-
dole didasca-
lica.

Ben diverso è il caso in cui la Grammatica viene intesa come mera disciplina empirica, cioè come raccolta di schemi utili all'apprendimento delle lingue, senza pretesa alcuna di filosofica verità. Anche le astrazioni delle parti del discorso sono, in questo caso, ammessibili e giovevoli. E come organismo meramente didascalico bisogna considerare e tollerare molti dei libri, che prendono il titolo di « Trattati di linguistica », nei quali si trova di solito un po' di tutto: dalla descrizione dell'apparato fonico e delle macchine artificiali che possono imitarlo (fonografi), al compendio dei risultati più importanti della filologia indoeuropea, semitica, copta, cinese, o altra che sia; dalle generalità filosofiche sull'origine o natura del linguaggio ai consigli sul formato, la calligrafia e l'ordinamento delle schede per gli spogli filologici. Ma quel tanto di nozioni che in quei libri viene somministrato in modo frammentario e incompiuto intorno al linguaggio nella sua essenza, al linguaggio in quanto espressione, si risolve in nozioni di Estetica. Fuori dell'Estetica, che dà la conoscenza della natura del linguaggio, e della Grammatica empirica ch'è un espediente pedagogico, non resta altro che la Storia delle lingue nella loro realtà vivente, cioè la storia dei prodotti letterari concreti, sostanzialmente identica con la Storia della letteratura.

I fatti lingui-
stici elemen-
tari, o le radi-
ci. -

Il medesimo errore dello scambiare il fisico per l'estetico, da cui si origina la ricerca delle forme elementari del bello, si commette da coloro i quali vanno a caccia dei fatti linguistici elementari, decorando di tal nome le divisioni delle serie più lunghe di suoni fisici in serie più brevi. Sillabe e vocali e consonanti, e le serie di sillabe dette parole, tutti questi fonemi che presi separatamente non danno senso determinato, debbono dirsi non già fatti di linguaggio, ma semplici suoni o, meglio, suoni fisicamente astratti e classificati.

Altro errore dello stesso genere è quello delle radici, alle quali i piú accorti filologi attribuiscono oggi valore assai scarso. Scambiati gli atti del parlare o atti espressivi coi fatti fisici, e considerandosi poi che nell'ordine delle idee il semplice precede il complesso, si doveva finire col pensare che i fatti fisici piú piccoli designassero i fatti linguistici piú semplici. Da ciò l'immaginata necessità che le lingue piú antiche, le primitive, avessero carattere monosillabico; e che il progresso della ricerca storica dovesse condurre a scoprire sempre radici monosillabiche. Ma la prima espressione che (tanto per seguire l'ipotesi fantastica) il primo uomo concepí, poté avere un riflesso fisico, non già fonico ma mimico, ossia estrinsecarsi non in una voce ma in un gesto. E, posto che si fosse estrinsecata in una voce, non v'ha poi nessuna ragione di supporre che quella voce dovess'essere monosillabica o non piuttosto plurisillabica. I filologi accusano volentieri la loro ignoranza e la loro impotenza, se non riescono sempre a ricondurre il plurisillabismo al monosillabismo, e sperano nell'avvenire. Ma è una fede senza fondamento, come quell'accusa è un atto di umiltà derivante da una presunzione erronea.

Del resto, i limiti delle sillabe, come quelli delle parole, sono affatto arbitrari, e distinti alla peggio per uso empirico. Il parlare primitivo o il parlare dell'uomo incolto è un continuo, scompagnato da ogni coscienza di divisione del discorso in parole e sillabe, enti immaginari foggiate dalle scuole. Su questi enti non si fonda nessuna legge di vera Linguistica. Si veda a riprova la confessione dei linguisti, che del iato, della cacofonia, della dieresi, della sineresi, non vi sono veramente leggi fonetiche, ma leggi soltanto di gusto e di convenienza; il che vuol dire leggi estetiche. E quali sono poi le leggi circa le parole, che non siano insieme leggi di stile?

Il giudizio estetico e la lingua modello.

Dal pregiudizio di una misura razionalistica del bello, ossia da quel concetto che abbiamo detto della falsa assolutezza estetica, prende, infine, origine la ricerca della lingua modello, o del modo di ridurre l'uso linguistico all'unità: la questione, come è stata chiamata da noi in Italia, dell'unità della lingua.

Il linguaggio è perpetua creazione; ciò che viene espresso una volta con la parola non si ripete se non appunto come riproduzione del già prodotto; le sempre nuove impressioni danno luogo a mutamenti continui di suoni e di significati, ossia a sempre nuove espressioni. Cercare la lingua modello è, dunque, cercare l'immobilità del moto. Ciascuno parla, e deve parlare, secondo gli echi che le cose destano nella sua psiche, ossia secondo le sue impressioni. Non senza ragione il più convinto sostenitore di qualsiasi soluzione del problema dell'unità della lingua (della lingua latineggiante, o trecentistica, o fiorentina, o altra che sia), allorché parla poi per comunicare i suoi pensieri e farsi intendere, prova ripugnanza ad applicare la sua teoria; perché sente che, col sostituire la parola latina o trecentesca o fiorentina a quella di diversa origine ma che risponde alle sue naturali impressioni, verrebbe a falsare la genuina forma della verità: da parlatore diventerebbe vanitoso ascoltatore di sé medesimo; da uomo serio, pedante; da sincero, istrione. Scrivere secondo una teoria è non già scrivere per davvero, ma, tutt'al più, fare della letteratura.

La questione dell'unità della lingua ritorna sempre in campo, perché, così com'è posta, è insolubile, essendo fondata sopra un falso concetto di ciò che sia la lingua. La quale non è arsenale di armi belle e fatte, e non è il vocabolario, raccolta di astrazioni ossia cimitero di cadaveri più o meno abilmente imbalsamati.

Non vorremmo, con questo modo alquanto brusco di troncare la questione della lingua-modello o dell'unità della

lingua, apparire meno che rispettosi verso la lunga tratta di letterati che l'hanno per secoli agitata in Italia. Ma quegli ardenti dibattiti erano, in fondo, dibattiti di esteticità e non di scienza estetica, di letteratura e non di teoria letteraria, di parlare e scrivere effettivi e non di scienza linguistica. L'errore di essi consisteva nel convertire la manifestazione di un bisogno pratico in una tesi scientifica; l'esigenza, per esempio, dell'intendersi più facilmente tra i componenti di un popolo diviso dialettalmente, nella richiesta filosofica di una lingua una o ideale. Ricerca tanto assurda quanto è l'altra di una lingua universale, di una lingua che abbia l'immobilità del concetto o, piuttosto, dell'astrazione. Il bisogno sociale del più facile intendersi non si soddisfa se non col diffondersi della cultura e col crescere delle comunicazioni e degli scambi intellettuali tra gli uomini.

Bastino queste sparse osservazioni a mostrare che tutti i problemi scientifici della Linguistica sono i medesimi di quelli dell'Estetica, e gli errori e le verità dell'una sono gli errori e le verità dell'altra. Se Linguistica ed Estetica paiono due scienze diverse, ciò deriva dal fatto che con la prima si pensa a una grammatica, o a qualcosa misto di filosofia e di grammatica, cioè a un arbitrario schematismo mnemonico o a un miscuglio didascalico, e non già a una scienza razionale e a una pura filosofia del parlare. La grammatica, o quel certo che di grammaticale, induce altresì nelle menti il pregiudizio, che la realtà del linguaggio consista in parole isolate e combinabili, e non già nei discorsi vivi, negli organismi espressivi, razionalmente indivisibili. Conclusione.

I linguisti o glottologi filosoficamente dotati, che hanno meglio approfondito le questioni sul linguaggio, si trovano (per adoperare un'immagine abusata ma efficace) nella condizione dei lavoratori di un traforo: a un certo punto deb-

bono sentire le voci dei loro compagni, i filosofi dell'Estetica, che si sono mossi dall'altro lato. A un certo grado di elaborazione scientifica, la Linguistica, in quanto filosofia, deve fondersi nell'Estetica; e si fonde, infatti, senza lasciare residui.

PARTE SECONDA

STORIA.

I

LE IDEE ESTETICHE NELL'ANTICHITÀ GRECO-ROMANA

È stato parecchie volte oggetto di controversia se l'Estetica sia da considerare come scienza antica o moderna; venuta al mondo là prima volta nel secolo decimottavo o formatasi già nel mondo greco-romano. Questione, com'è facile intendere, che non è solo di fatti ma di criteri: risolverla in un modo o in un altro dipende dal concetto che si ha di questa scienza, e che si adopera poi come misura e termine di paragone ¹.

Concetto di questa Storia dell'Estetica.

Il nostro concetto è che l'Estetica sia scienza dell'attività espressiva (rappresentativa, fantastica). Essa, quindi, secondo noi, non sorge se non quando viene determinata in modo preciso la natura della fantasia, della rappresentazione, dell'espressione, o come altro si voglia chiamare quell'atteggiamento dello spirito, ch'è bensì teo-

¹ *Teoria*, pp. 146-49. — Con l'indicazione « Teoria » si rimanda alla prima parte di questo volume. Le citazioni fatte col solo nome dell'autore, o altrimenti abbreviate, si riferiscono a lavori storici e critici il cui titolo intero è dato nell'appendice bibliografica.

retico ma non intellettuale, produttore di conoscenze, ma dell'individuale, non dell'universale. Fuori di questo concetto, per nostro conto non sappiamo scorgere se non deviazioni ed errori.

Queste deviazioni possono accadere in vario senso; e, seguendo la distinzione e la nomenclatura di cui, in un caso analogo, fece uso un sommo filosofo italiano¹, saremmo propensi a dire che avvengono o per difetto o per eccesso. Deviazione per difetto sarebbe quella che nega una speciale attività estetica e fantastica, o, ch'è lo stesso, ne nega l'autonomia, mutilando così la realtà dello spirito. Deviazione per eccesso, quella che le sostituisce o sovrappone un'altra attività, affatto introvabile nell'esperienza della vita interiore, un'attività misteriosa ed effettivamente inesistente. L'una e l'altra deviazione, come si può desumere dalla parte teorica di questo lavoro, prendono parecchie forme. La prima, quella per difetto, può essere: a) edonistica pura, in quanto considera e accetta l'arte come semplice fatto di piacere sensuale; b) edonistico-rigoristica, in quanto considerandola al modo medesimo, la dichiara inconciliabile con la più alta vita dell'uomo; c) edonistico-moralistica, o pedagogica, in quanto scende a una transazione, e, pur considerando l'arte come cosa sensuale, dichiara che può non essere nociva, anzi rendere qualche servizio alla moralità, sempre che le sia sottomessa e ubbidiente². Le forme della seconda deviazione (che diremo « mistica ») sono indeterminabili a priori, giacché appartengono al sentimento e alla fantasia nelle loro infinite varietà e sfumature³.

¹ ROSMINI, *Nuovo saggio sull'origine delle idee*, sez. III e IV, per classificare le teorie sulla conoscenza.

² *Teoria*, pp. 92-93.

³ Ivi, pp. 72-73.

Il mondo greco-romano presenta tutte queste forme fondamentali di deviazione: l'edonismo puro, il moralismo o pedagogismo, il misticismo, e, insieme con esse, la più solenne e famosa tra le negazioni rigoristiche, che si siano mai fatte dell'arte. E ci presenta anche avviamenti alla teoria dell'espressione o della pura fantasia; ma non più che avviamenti e tentativi. Onde, dovendo noi qui prendere partito nella controversia se l'Estetica sia scienza antica o moderna, non potremmo non metterci tra coloro che ne affermano la modernità.

Un rapido sguardo alle teorie dell'antichità basterà a giustificare ciò che abbiamo enunciato. Rapido; perché entrare in minuti particolari, raccogliendo tutte le sparse osservazioni degli scrittori antichi sull'arte, sarebbe rifare un lavoro fatto molte volte e talora assai bene. D'altronde, quelle idee, proposizioni e teorie sono passate nel patrimonio comune delle conoscenze, insieme con le restanti notizie del mondo classico. Qui, dunque, meglio che in ogni altra parte di questa storia, conviene parlare per accenni e segnare solo le linee generali.

L'arte, la facoltà artistica, divenne in Grecia problema filosofico soltanto dopo il movimento sofistico e come conseguenza della dialettica socratica. Comunemente gli storici della letteratura sogliono additare le origini dell'Estetica ellenica nel primo sorgere della critica e della riflessione intorno alle opere della poesia, della pittura, della plastica; nei giudizi che si davano in occasione delle gare poetiche, nelle osservazioni che si facevano sui procedimenti degli artisti, nei ravvicinamenti tra pittura e poesia quali sono espressi nei detti che si attribuiscono a Simo- nide e a Sofocle; o, infine, nell'apparire di quella parola, che servì ad aggruppare tra loro le varie arti e a riconoscerne in qualche modo la parentela, — mimesi o mimetica (μίμησις), — e che oscilla tra il significato di « imitazione » e

Indirizzi erro-
nei e tentativi
di Estetica
nell'antichità
greco-romana.

Origine del
problema e-
stetico in Gre-
cia.

quello di « rappresentazione ». Altri fanno risalire l'Estetica greca alle polemiche che i primi filosofi naturalistici e moralistici condussero contro le favole, le immaginazioni e il costume dei poeti, e alle interpetrazioni del senso ascoso (ὀπίνοια), o, per dirla con parola moderna, allegoriche, escogitate per difendere il buon nome di Omero e degli altri poeti; insomma al vecchio dissidio tra filosofia e poesia, come doveva poi chiamarlo Platone¹. Ma, a dir vero, nessuna di queste riflessioni, osservazioni e discussioni importava una vera e propria questione filosofica circa la natura dell'arte. E neppure il movimento sofistico era favorevole a farla sorgere. Giacché, allora, l'attenzione fu rivolta bensì sui fatti interni o psichici, ma questi vennero concepiti come meri casi di opinione e di sentimento, di piacere e dolore, d'illusione, arbitrio o capriccio. E dove non è vero o falso, buono o cattivo, non può essere questione di bello o brutto, né di differenze tra vero e bello, tra bello e buono. Si ha allora, tutt'al più, il problema generico dell'irrazionale e del razionale, ma non quello della natura dell'arte, che presuppone già posta e assodata la differenza tra irrazionale e razionale, materiale e spirituale, mero fatto e valore. Se, dunque, il periodo sofistico fu il necessario antecedente delle scoperte di Socrate, il problema estetico poteva sorgere soltanto dopo Socrate. E sorse, infatti, con Platone, autore della prima, o anzi della sola davvero grandiosa negazione dell'arte, della quale ci resti documento nella storia delle idee.

— È l'arte, è la mimesi un fatto razionale o irrazionale? Appartiene alla regione nobile dell'animo, dove si trovano la filosofia e la virtù; ovvero s'agita nella regione bassa e vile, insieme con la sensualità e la passionalità brutta? — Ecco la domanda che si fa Platone², ponendo

¹ *Respublica*, l. X (607).

² *Ivi*, l. X, passim.

così per la prima volta il problema estetico. Gorgia, sofista, poteva notare, col suo acume scettico, che la rappresentazione tragica è un inganno, il quale (cosa bizzarra!) torna a onore e di chi inganna e di chi è ingannato, in cui anzi è vergognoso non sapere ingannare e non lasciarsi ingannare¹; e fermarsi lì. Era quello, per lui, un fatto come un altro. Ma Platone, filosofo, doveva risolvere: se era inganno, giù la tragedia e le altre produzioni mimetiche, giù tra le altre cose spregevoli, nella parte animale dell'uomo; ma, se non era inganno, che cosa era? quale posto prendeva l'arte tra le alte attività della filosofia e del ben operare? — La risposta da lui data è notissima. La mimetica non attua le idee, ossia la verità delle cose, ma riproduce, le cose naturali o artificiali, pallide ombre di esse; è una diminuzione della diminuzione; un lavoro di terza mano. Il pittore di un oggetto è imitatore di ciò che ha fatto l'artefice, il quale ha imitato, a sua volta, l'idea divina. L'arte, dunque, appartiene, non già alla regione alta e razionale dell'animo (τοῦ λογιστικοῦ ἐν ψυχῇ), ma alla sensuale; non è rafforzamento, ma corruttela della mente (λάβη τῆς διανοίας): non può servire se non al piacere sensuale, che turba e offusca. Perciò la mimetica, le poesie e i poeti, debbono essere esclusi dalla perfetta Repubblica. — Platone è l'espressione più conseguente di coloro che non riescono a scorgere altra forma di conoscenza fuori dell'intellettiva. E che l'imitazione si fermi alle cose naturali, all'immagine (τὸ φάντασμα), e non giunga al concetto, alla verità logica (ἀλήθεια), della quale poeti e pittori sono affatto ignari, era da lui esattamente osservato. Ma l'errore consisteva nel credere che di qua dalla verità intellettiva non sia altra forma di verità: che fuori o prima dell'intelletto, scopritore delle idee, non si abbia

¹ PLUTARCO, *De audiendis poëtis*, c. 1.

se non sensualità e passionalità. Certo, il fine senso estetico di Platone non faceva eco a quel ragionamento degradatore dell'arte; egli stesso dichiarava che sarebbe stato ben contento se qualcuno gli avesse mai mostrato il modo di giustificare l'arte e di collocarla tra le forme alte dello spirito. Ma poiché nessuno sapeva dargli questo aiuto, e poiché l'arte, con quel suo sembrare senz'esser vera, ripugnava alla coscienza etica di lui, e la ragione lo costringeva (ὁ λόγος ἤρει) a bandirla e relegarla con le sue pari, egli ubbidiva risolutamente alla coscienza e alla ragione ¹.

L'edonismo e
il moralismo
estetici.

Altri non ebbe di siffatti scrupoli; e, quantunque qua e là, nelle scuole posteriori, presso gli edonisti di vario indirizzo, presso retori e gente mondana, l'arte fosse sempre considerata come cosa di mero piacere, non si sentì per questo alcun dovere di combatterla e disfarsene. Senonché neppure questo estremo opposto era fatto per incontrare il consenso dell'opinione generale; la quale, se è tenera dell'arte, non è meno tenera della razionalità e della moralità. Perciò razionalisti e moralisti, costretti a riconoscere la forza di una condanna del genere di quella platonica, cercarono un riparo e un mezzo termine. — Bando al sensuale e all'arte: sia pure. Ma è possibile espellere senz'altro il sensuale e il piacevole? La fragile natura umana può nutrirsi soltanto dei forti cibi della filosofia e della moralità? Si può dai fanciulli e dal popolo ottenere l'osservanza del vero e del bene senza concedere loro, in pari tempo, qualche svago? E l'uomo non resta sempre un po' fanciullo e popolo, e da trattarsi coi medesimi avvedimenti? L'arco troppo teso non c'è rischio che si spezzi? — Considerazioni, che preparavano il terreno alla giustificazione dell'arte col mostrare che, se questa non era razionale in sé stessa, poteva per altro, servire a un fine razionale.

¹ *Respublica*, l. X.

Di qui la ricerca del fine estrinseco dell'arte, che si sostituisce all'altra dell'essenza o del fine intrinseco. Abbassata l'arte a semplice illusione piacevole, a un'ebbrezza dei sensi, conveniva sottomettere l'azione pratica onde si produce tale illusione ed ebbrezza, al pari di qualsiasi altra azione, al fine morale. L'arte, riconosciuta priva di dignità sua propria, era costretta ad assumerne una di riflesso o di accatto. E sulla base edonistica si costruì la teoria moralistica e pedagogica. L'artista, paragonabile, per l'edonista puro, a un'etera, diventava pel moralista un pedagogo. Etera e pedagogo, ecco le figure che simboleggiano le due concezioni dell'arte divulgate nell'antichità, la seconda delle quali allignò sul tronco della prima.

Innanzi ancora che Platone, con la sua recisa negazione, spingesse le menti a questa via di uscita, la critica letteraria di Aristofane era già tutta piena dell'idea pedagogica: « ciò che ai fanciulli sono i maestri, sono ai giovani i poeti » (τοῖς ἡβῶσι δὲ ποιηταί), dice un verso celebre di lui¹. Ma di essa si possono trovare tracce nello stesso Platone (nei dialoghi in cui sembra recedere dalle troppe rigide conclusioni della *Repubblica*) e in Aristotele, sia nella *Politica*, dove determina gli usi educativi della musica, sia anche, forse, nella *Poetica*, dove parla oscuramente di una catarsi tragica; benché, per quest'ultima, non sembri da escludere del tutto che egli avesse come un barlume dell'idea moderna della virtù liberatrice dell'arte². Più tardi, la teoria pedagogica fa una concezione accetta agli stoici. Lungamente la svolge e difende Strabone, nell'introduzione alla sua opera geografica, combattendo Eratostene, il quale aveva fatto consistere la poesia nel mero diletto privo di qualsiasi insegnamento. Strabone sosteneva,

¹ *Rance*, v. 1055.

² PLATONE, *Leges*, l. II; ARISTOT., *Poet.*, c. 14; *Polit.*, l. VIII.

invece, l'opinione degli antichi, ch'essa fosse « una filosofia prima (φιλοσοφίαν τινὰ ... πρώτην), educatrice dei giovani alla vita, formatrice, per mezzo del piacere, di costumi, affetti e azioni ». Perciò, egli diceva, la poesia è sempre stata parte dell'educazione; perciò non si può essere buon poeta se non si è anche uomo buono (ἄνδρα ἀγαθόν). Delle favole si servirono prima i legislatori e fondatori di città per ammonire e atterrire: poi quest'ufficio, che è necessario a donne, a fanciulli e agli stessi adulti, passò nei poeti. Con la finzione e col mendacio si carezza e si domina la moltitudine ¹. — « Molte bugie dicono i poeti » (πολλὰ ψεύδονται ἄοιδοί), è un emistichio ricordato da Plutarco; il quale, in un suo opuscolo, venne dichiarando minutamente in che modo si debbano far leggere i poeti ai giovinetti ². Anche per lui la poesia è preparazione alla filosofia: filosofia che non sembra tale e che perciò diletta al modo stesso che nei conviti i pesci e le carni acconciati in modo da non sembrare tali; filosofia addolcita dalle favole, simile alla vite coltivata presso la mandragora, che produce un vino datore di sonno soave. Non è possibile passare dalle tenebre fitte alla luce del sole; ma conviene assuefare prima gli occhi nella luce temperata. I filosofi, per esortare e istruire, tolgono gli esempî da cose vere; i poeti mirano allo stesso scopo, fingendo e favoleggiando ³. — Nella letteratura romana, Lucrezio ha, pel suo poema, il noto paragone dei fanciulli ai quali i mediei, per somministrare l'amaro assenzio, « *prius oras pocula circum Contingunt mellis dulci flavoque liquore* » ⁴; Orazio, in alcuni versi dell'Epistola ai Pisoni diventati proverbiali (pei quali

¹ STRABONE, *Geographica*, I, c. 2, §§ 3-9.

² Testi raccolti in E. MÜLLER, *Gesch. d. Th. d. K.*, I, pp. 57-85.

³ PLUTARCO, *De aud. poetis*, cc. 1-4, 14.

⁴ *De rerum natura*, I, vv. 935-47.

certamente attinse alla sua fonte greca, a Neottolemo di Pario), offre entrambe le concezioni (dell'arte-meretrice e dell'arte-pedagogo) col suo: « *Aut prodesse volunt aut delectare poetae... Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* »¹. Per questa concezione l'ufficio del poeta si confondeva con quello dell'oratore, uomo pratico anch'esso, mirante a effetti pratici; onde si venne a discutere se Virgilio fosse da considerare poeta od oratore (« *Virgilius poeta an orator?* »). All'uno e all'altro fu assegnato il triplice fine del *delectare*, *movere*, *docere*: tripartizione, in ogni caso, assai empirica, perché si scorge chiaro che il *delectare* è qui un mezzo e il *docere* una semplice parte del *movere*: muovere al bene e, tra gli altri beni, anche a quello dell'istruzione. Parimente dell'oratore e del poeta si disse (ricordando la base meretricia del loro compito, e con significante ingenuità di metafora), che dovessero giovarsi del lenocinio della forma.

La dottrina mistica, che considera l'arte come un modo speciale di beatificarsi, di entrare in relazione con l'Assoluto, col sommo Bene, con la radice ultima delle cose, apparve soltanto nella tarda antichità e quasi all'ingresso del medioevo. Rappresentante ne è il fondatore della scuola neoplatonica, Plotino.

Stranamente di tale indirizzo estetico si suol fare, invece, fondatore e capo Platone; il quale, appunto per ciò, viene assunto agli onori di padre dell'Estetica. Ma come mai egli che, con tanta limpidezza ed energia, assegnò le ragioni per le quali non poteva dare posto all'arte tra le forme alte dello spirito, gliene avrebbe poi riconosciuto uno altissimo, pari, se non superiore, a quello della medesima filosofia? Evidentemente, le entusiastiche effusioni sul Bello che si leggono nel *Gorgia*, nel *Filebo*,

L'estetica mistica nell'antichità.

¹ *Ad Pisones*, vv. 333-34.

nel *Fedro*, nel *Simposio* e in altri dialoghi platonici, hanno occasionato questo equivoco, che è bene dissipare stabilendo chiaramente che il Bello, di cui discorre Platone, non ha che vedere con l'arte, ossia col bello artistico.

Le indagini
sul Bello.

La ricerca del significato e del contenuto scientifico della parola « bello » non poteva non attirare presto la curiosità dei sottili indagatori ed eleganti discettatori ellenici. Infatti, troviamo Socrate occupato a discorrerne in una delle conversazioni conservateci da Senofonte; e lo vediamo fermarsi per qualche momento nella conclusione, che il bello sia ciò ch'è conveniente e rispondente allo scopo, o nell'altra, che sia ciò che si ama¹. Anche Platone indagò questa sorta di problemi e ne propose varie soluzioni o accenni di soluzione. Talvolta egli parla di un bello, che consiste non solo nei corpi, ma anche nelle leggi, nelle azioni, nelle scienze; tal'altra, sembra congiungerlo e quasi unificarlo col vero, col buono e col divino; ora torna alla concezione socratica e lo confonde con l'utile, ora distingue tra un bello in sé (*καλά καθ' αὐτά*) e un bello relativo (*πρός τι καλά*); o fa consistere la vera bellezza nel piacere puro (*ἡδονὴ καθαρὰ*), libero di ogni ombra di dolore; e la colloca nella misura e nelle proporzioni (*μετριότης καὶ ἑυμετρία*); o dà come bellezze in sé i colori e i suoni². Uscendo dall'attività mimetica o artistica, era impossibile ritrovare pel bello un dominio indipendente: quindi, l'errare fra tanti concetti diversi, nei quali appena appena si può dire prevalente il pensiero di una identificazione del Bello col Buono. Niente esprime tale incertezza meglio del dialogo (se non di Platone, platonico), l'*Ippia maggiore*. In questo dialogo non si vuol cercare quali siano le cose belle, ma che cosa sia il bello; cioè che cosa renda bella non

¹ *Memorab.*, III, c. 8; IV, c. 6.

² Testi raccolti in MÜLLER, op. cit., II, pp. 84-107.

solo una bella vergine, ma anche una bella giumenta, una bella lira, una bella pignatta con due graziose orecchiette di argilla. Ippia e lo stesso Socrate propongono a volta a volta le più varie soluzioni; ma il secondo finisce col confutarle tutte. — « Ciò che rende belle le cose è l'oro aggiuntovi per ornamento ». No: l'oro abbellisce solo allorché è conveniente (πρέπων): a una pignatta, per es., conviene un ramaiuolo piuttosto di legno che di oro. — « È bello ciò che a nessuno può sembrare brutto ». Ma non si tratta del sembrare: si tratta di definire che cosa sia il bello, sembri o no tale. — « È il conveniente quel che fa apparire belle le cose ». Ma, in tal caso, altro è il conveniente (che le fa apparire, non già essere), altro il bello. — « Il bello è il conducente allo scopo, ossia l'utile (χρήσιμον) ». Ma se ciò fosse, anche il male sarebbe bello, perché l'utile conduce anche al male. — « Il bello è il giovevole, ciò che conduce al bene (ὠφέλιμον) ». Ma, in quest'altro caso, il buono non sarebbe bello né il bello buono; ché la causa non è l'effetto e l'effetto non è la causa. — « Il bello è ciò che diletta la vista e l'udito ». Ma ciò non persuade per tre considerazioni: prima, perché sono belli anche gli studî belli e le leggi, che non hanno nulla di comune con l'occhio e con l'orecchio; seconda, perché non si scorge ragione di restringere il bello a quei sensi, escludendo il piacere del mangiare e dell'odorare, e quello, vivissimo, dei contatti venerei; terza, perché, se fondamento del bello fosse la visibilità, non sarebbe l'udibilità, e se l'udibilità, non la visibilità; onde ciò che costituisce il bello non può riporsi in nessuna delle due qualità. — E la domanda, ripetuta con tanta insistenza nel corso del dialogo: che cosa è il bello? (τί ἐστὶ τὸ καλόν;), rimane senza risposta ¹.

¹ *Hippias maior*, passim.

Anche gli scrittori posteriori condussero indagini sul bello, e abbiamo titoli di parecchi trattati sull'argomento che sono andati perduti. Vario e incerto si mostra sul proposito Aristotele, il quale, negli sparsi accenni che vi fa, ora confonde il bello col buono, definendolo come ciò ch'è insieme buono e piacevole¹; ora nota che il buono consiste nelle azioni (ἐν πράξει) e il bello anche nelle cose immobili (ἐν τοῖς ἀκινήτοις), traendo da ciò argomento a raccomandare lo studio delle matematiche per determinarne i caratteri, l'ordine, la simmetria, la delimitazione²; talvolta lo ripone nella grandezza e nell'ordine (ἐν μεγέθει καὶ τάξει)³; e tal'altra giunse a considerarlo, a quel che pare, perfino come affatto indefinibile⁴. L'antichità stabilì anche canoni di cose belle, come quello, denominato da Policleto, sulle proporzioni del corpo umano. E della bellezza dei corpi Cicerone diceva essere « *quædam apta figura membrorum cum coloris quædam suavitate* »⁵. Affermazioni tutte, le quali, anche quando non siano semplici osservazioni empiriche, o dilucidazioni e sostituzioni verbali, urtano sempre in difficoltà insormontabili.

Distinzione
della teoria
dell'Arte e
della teoria
del Bello.

A ogni modo, non solo in nessuna di esse il concetto del bello, preso nel suo complesso, è identificato con quello dell'arte; ma talora, anzi, l'arte e la bellezza, la mimesi e la materia piacevole o spiacevole della mimesi, vengono nettamente distinte. Aristotele nota nella *Poetica*, che delle cose a noi ripugnanti nella realtà, quali, per es., alcune spregiovolissime forme animalesche o i cadaveri, godiamo nel vedere le immagini più fedeli (τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἡκρι-

¹ *Rhet.*, I, c. 9.

² *Metaphys.*, XII, c. 3.

³ *Poët.*, c. 7.

⁴ *Diog. Laerz.*, V, c. 1, § 20.

⁵ *Tuscul. quæst.*, l. IV, § 13.

βωμένως χαίρομεν θεωροῦντες)¹. Plutarco si dilunga nel mostrare che le opere dell'arte piacciono non come belle ma come somiglianti (οὐχ ὡς καλόν, ἀλλ'ὡς ὁμοιον); afferma che se si abbellissero le cose che sono brutte in natura, si tradirebbe la convenienza e la verisimiglianza (τὸ πρέπον καὶ τὸ εἰκόσ); e afferma il principio che altro è il bello, altro è l'imitare bellamente (οὐ γὰρ ἔστι ταῦτό, τὸ καλόν καὶ καλῶς τι μιμῆσθαι). Piacciono pitture di fatti orribili *Medea che uccide i figli* di Timomaco, *Oreste matricida* di Teone, la *Simulata follia di Ulisse* di Parrasio; e, se nella loro diretta realtà spiacciono il grugnito del maiale, lo stridore di una macchina, il fremito del vento e lo strepito del mare, piacevano invece in Parmenone, che imitava in modo perfettissimo il maiale, e in Teodoro, che non meno bene sapeva rendere il rumore delle macchine². Quand'anche gli antichi avessero pensato a porre in relazione bello e arte, era pronto un riattacco secondario e parziale dei due concetti, mercé la categoria del bello relativo, distinto dall'assoluto. Ma dove negli scritti dei critici letterari si applica la parola καλόν o *pulchrum* alle produzioni artistiche non sembra si vada oltre un uso di linguaggio, come si scorge dall'esempio di Plutarco sull'imitare bellamente, o anche dalla terminologia dei retori che l'eleganza e l'ornamento del discorso chiamavano, talvolta, bellezza della elocuzione (τὸ τῆς φράσεως κάλλος). — Soltanto con Plotino (e ciò importa ben mettere in rilievo) i due territori divisi vengono riuniti, e il bello e l'arte si fondono in un concetto unico, non già per mezzo di un benefico risolvimento dell'equivoco concetto platonico del bello in quell'univoco dell'arte, ma pel riassorbimento del distinto nel confuso, dell'arte imitativa nel cosiddetto bello. E si ha

Fusione delle
due in Ploti-
no.

¹ *Poet.*, c. IV, 3.

² *De aud. poetis*, c. 3.

una concezione affatto nuova: bello e arte si risolvono ora ambedue in una passione ed elevazione mistica dello spirito.

La bellezza, nota Plotino, è massimamente nelle cose visibili; ma si trova anche in quelle udibili, come sono le composizioni di parole e la musica, e non manca nelle soprasensibili, come opere, uffizi, azioni, abitudini, scienze e virtù. Che cosa rende belle alla pari le cose sensibili e le soprasensibili? Non già, egli risponde, la simmetria delle parti tra loro e col tutto (συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον), e il colorito (εὐχρῶια), secondo una delle definizioni piú divulgate, che abbiamo riferita di sopra con le parole di Cicerone; perché vi ha proporzioni di parti brutte e vi ha cose belle semplici e senza rapporto alcuno di proporzione: altro è, dunque, la simmetria, altro la bellezza ¹. Bello è ciò che accogliamo come cosa della nostra stessa natura; brutto, quel che ci ripugna come contrario; e l'affinità delle cose belle con la nostra anima che le percepisce, ha origine nell' Idea, la quale produce le une e l'altra. È bello ciò che è formato; è brutto l'informe, vale a dire quello che, essendo capace di forma, non la riceve o non ne è interamente dominato. Un bel corpo è tale per la sua comunione (κοινωνία) col Divino; la bellezza è il tralucere del Divino, dell' Idea; e la materia è bella non già per sé stessa, ma solo in quanto viene illuminata dall' Idea. La luce e il fuoco, come piú prossimi a questa, come i piú spirituali tra i corpi, spargono il bello sulle cose visibili. Ma, per percepire il bello, l'anima deve purificarsi, e rendere efficace la forza, in lei insita, dell' Idea. Moderazione, fermezza, prudenza, e ogni altra virtù, che cosa altro sono, giusta il detto dell'oracolo, se non purificazione? Così si apre nell'anima, oltre quello della bellezza sensi-

¹ *Ennead.*, I, l. VI, c. 1.

bile, un altro occhio, il quale le permette di contemplare la Bellezza divina che coincide col Bene, condizione somma di beatitudine ¹. Nella quale contemplazione rientra l'arte, perché la bellezza, nelle cose fatte dall'uomo, proviene dalla mente. Si paragonino due massi, posti l'uno accanto all'altro: uno rozzo e grezzo, l'altro ridotto a statua di dio o di uomo, per es., di una Grazia o di una Musa, o di un essere umano di tal figura che l'arte raccolse da molte bellezze particolari. La bellezza di un masso, così configurato, non consiste nel suo essere pietra, ma nella forma che gli ha saputo dare l'arte (παρά τοῦ εἶδους ὃ ἐνῆκεν ἡ τέχνη); e, quando la forma vi è impressa pienamente, la cosa artificciata è bella più di ogni altra naturale. Onde ebbe torto colui (Platone), che sprezzò le arti perché imitatrici della natura; laddove la verità è, in primo luogo, che la natura stessa imita l'idea, e poi, che le arti non si restringono semplicemente a imitare ciò che gli occhi vedono, ma ritornano a quelle ragioni o idee dalle quali deriva la natura stessa (ὥς οὐχ ἅπλως τὸ ὁρώμενον μιμοῦναι, ἀλλ' ἀνατρέχουσιν ἐπὶ τοὺς λόγους ἐξ ὧν ἡ φύσις). Perciò l'arte non si attiene alla natura, ma aggiunge bellezza dove in natura manca: Fidia non rappresentò Giove perché l'avesse visto, ma quale apparirebbe se volesse svelarsi a occhi mortali ². La bellezza delle cose naturali è l'archetipo esistente nell'anima, sola fonte di ogni bellezza naturale ³.

Questa di Plotino e del neoplatonismo è la prima affermazione vera e propria dell'Estetica mistica, destinata a tanta fortuna nei tempi moderni, segnatamente nella prima metà del secolo decimonono. — Ma i tentativi dell'Estetica verace, quale scienza della rappresentazione, ri-

L'indirizzo
scientifico.
Aristotele.

¹ *Ennead.*, l. c., cc. 2-9.

² *Ivi*, V, l. VIII, c. 1.

³ *Ivi*, l. c., cc. 2-3.

salgono (prescindendo da alcune luminose ma incidentali osservazioni che si trovano anche in Platone: per es., che il poeta debba tessere favole e non ragionamenti, *μύθους, ἀλλ' οὐ λόγους* ¹), propriamente ad Aristotele, e sono affatto indipendenti dalle scarse e deboli speculazioni di lui intorno al bello. Neanche Aristotele si acconciò alla condanna platonica; egli sentì (come, del resto, Platone medesimo aveva presentito) che quella conclusione non poteva essere del tutto vera, e che qualche aspetto del problema doveva essere stato trascurato. E nel tentarne a sua volta la soluzione si trovava in condizioni piú vantaggiose del suo gran predecessore, avendo già superato l'ostacolo che sorgeva dalla dottrina platonica delle idee, ipostasi di concetti o di astrazioni; le idee erano per lui semplici concetti, e la realtà gli presentava in modo ben piú vivo, non come diminuzione d'idee, ma come sintesi di materia e forma. Nella sua generale dottrina filosofica, era dunque assai piú agevole riconoscere la razionalità della mimesi e assegnarle il posto conveniente; e, infatti, che la mimesi, propria all'uomo per natura, sia contemplazione o attività teoretica, ad Aristotele risulta generalmente chiaro: quantunque talvolta sembri se ne dimentichi (come là dove confonde l'imitazione col caso dei fanciulli che, seguendo l'esempio, apprendono le prime cognizioni ²); e quantunque il suo sistema, ammettendo scienze pratiche e attività poetiche (che si distinguono dalle pratiche, in quanto lasciano dietro di sé un oggetto materiale), turbi in lui la ferma e costante considerazione della mimesi artistica e della poesia in quanto attività teoretica. Ma, se è attività teoretica, per qual carattere la poesia si distingue e dalla conoscenza scientifica e dalla conoscenza storica? Ecco il modo nel quale Aristotele pone, al princi-

¹ *Phæd.*, c. 4.

² *Poet.*, c. 4, § 2.

pio della *Poetica*, il problema circa la natura dell'arte, e che era ed è il vero e solo modo di porlo: anche noi moderni ci domandiamo in che l'arte si distingua dalla storia e dalla scienza, e che cosa sia mai codesta forma artistica che della scienza ha l'idealità e della storia la concretezza e l'individualità. La poesia, risponde Aristotele, differisce dalla storia, perché, laddove questa ritrae le cose accadute (τὰ γενόμενα), la poesia ritrae le possibili ad accadere (οἷα ἄν γένοιτο); e differisce dalla scienza, perché, pur guardando all'universale e non, come la storia, al particolare (τὰ καθ' ἕκαστον), lo guarda non allo stesso modo che la scienza, ma in una certa misura, che il filosofo indica con un piuttosto (μᾶλλον τὰ καθόλου). Il punto è, dunque, di stabilire con rigore che cosa siano il possibile, il piuttosto e il particolare della storia. Ma non appena Aristotele cerca di determinare il significato di queste parole, cade in contraddizioni e fallacie; e quel certo universale della poesia, ch'è il possibile, sembra identificarsi, presso di lui, con l'universale scientifico o con la verità storica, con la verisimiglianza o con la necessità (τὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον), e il particolare della storia non è chiarito altrimenti che con esemplificazioni: « ciò che Alcibiade fece e ciò che gli capitò »¹. Aristotele, insomma, messosi così bene in via per iscoprire il fantastico puro, proprio della poesia, resta a mezzo del cammino, incerto e perplesso. Epperò talvolta fa consistere la verità dell'imitazione in un certo apprendere e sillògizzare che si fa davanti alle imitazioni e per cui si riconosce che « questo è quello », che una copia risponde all'originale²; talvolta (ed è peggio), sperdendo i granelli di verità da lui trovati e dimenticando che la poesia ha per contenuto il possibile,

¹ *Poet.*, c. 9, §§ 1-4.

² *Ivi*, c. 4, §§ 4-5.

ammette non solo che essa possa ritrarre anche l'impossibile (τὸ ἀδύνατον), anzi l'assurdo (τὸ ἄτοπον), posto che l'uno e l'altro siano credibili e non nocciano al fine dell'arte, ma, addirittura, che bisogni preferire l'impossibile verisimile al possibile incredibile ¹. L'arte, avendo da fare perfino con l'impossibile e con l'assurdo, non sarà, dunque, nulla di razionale, ma, d'accordo con la teoria platonica, imitazione della parvenza nella quale s'indugia la vana sensualità; cioè cosa di piacere. Conseguenza alla quale Aristotele non giunge, perché egli non giunge, per questa parte, a nessuna conseguenza netta e recisa; ma che pure è tra quelle che da lui si potrebbero trarre o che almeno egli non riesce a escludere. Il che importa che egli non adempì al suo tacito assunto, e che, pure riesaminando dopo Platone il problema con mirabile acume, non riuscì a debellare davvero la definizione platonica, sostituendole una sua, saldamente costituita.

Il concetto della imitazione e della fantasia dopo Aristotele. Filostrato.

Ma il campo d'indagine al quale s'era volto Aristotele, fu in genere trascurato nell'antichità: la stessa *Poetica* aristotelica non sembra che avesse diretta divulgazione ed efficacia. La psicologia antica conosceva l'immaginazione o fantasia come facoltà media tra il senso e l'intelletto, ma sempre in quanto conservatrice e riproduttrice d'impressioni sensuali e mediatrice dei concetti al senso, e non mai propriamente come attività produttrice autonoma. E di rado, e con poco frutto, quella facoltà venne messa in relazione col problema dell'arte. Parecchi storici dell'Estetica danno singolare importanza ad alcuni passi della *Vita d'Apollonio Tiano* del più vecchio Filostrato, nei quali credono di scorgere una correzione della mimesi e il primo affermarsi nel mondo della scienza del concetto di creazione fantastica. Fidia e Prassitele (si dice in quei brani)

¹ *Poet.*, cc. 24-5.

non ebbero bisogno di salire al cielo e vedere gli dèi per poterli ritrarre nelle loro opere, come sarebbe stato necessario secondo la teoria dell'imitazione. La fantasia, senza bisogno alcuno di modelli, li mise in grado di fare quel che fecero: la fantasia, operatrice piú sapiente della semplice imitazione (φαντασία.... σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός), e che dà forma non solo, come l'altra, a ciò che si è veduto, ma anche a ciò che non si è mai veduto, immaginandolo sull'esempio delle cose esistenti e creando per tal modo i Giovi e le Minerve¹. Senonché la fantasia della quale si discorre in questo luogo di Filostrato, non è cosa diversa dalla mimesi aristotelica, la quale, come si è notato, concerneva non solo le cose reali, ma anche, e principalmente, le possibili. E non aveva già Socrate osservato (nel dialogo col pittore Parrasio, conservatoci da Senofonte) che i pittori operano raccogliendo da parecchi corpi quanto a essi bisogna per formare le loro figure? (ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα)². E l'aneddoto di Zeusi, il quale per dipingere la sua Elena avrebbe preso il meglio da cinque fanciulle crotoniati, e altri aneddoti di simile intenzione, non erano assai divulgati nell'antichità? E Cicerone non aveva esposto eloquentemente, alcuni secoli prima di Filostrato, come Fidia, scolpendo Giove, non copiasse alcuna cosa reale, ma tenesse fiso lo sguardo a una « *species pulcritudinis eximia quædam* », che gli stava nell'anima e secondo cui dirigeva l'arte e la mano?³. Non si può dire neppure che Filostrato aprisse la via a Plotino, pel quale la fantasia superiore o intellettiva (νοητή), o l'occhio del bello soprasensibile, quando non è nuova designazione della vaga mimesi, è intuito mistico.

¹ *Apoll. vita*, VI, c. 10.

² *Memorab.*, III, c. 10.

³ *Orator ad Brutum*, c. 2.

L'indeterminatezza del concetto della mimesi raggiunse l'apice in quegli scrittori che le dettero il significato generico di un qualsiasi lavoro che abbia per oggetto la natura, adoperando la frase aristotelica per affermare che « *omnis ars naturæ imitatio est* »¹, o dicendo, come il pittore Eupompo, a biasimo dei servili imitatori, che « *natura est imitanda, non artifex* »². E allorché si volle uscire da tale indeterminatezza, non si seppe se non concepire l'attività dell'imitazione come produttrice pratica di duplicati di oggetti naturali: pregiudizio nato dal seno delle arti pittoriche e plastiche, e contro il quale intendevano forse polemizzare Filostrato e gli altri propugnatori della fantasia.

Le speculazioni sul linguaggio.

Stretta connessione con la ricerca della natura dell'arte avevano le speculazioni sul linguaggio, cominciate già coi sofisti, pei quali divenne oggetto di meraviglia che si potessero per mezzo di suoni significare colori o cose non udibili, onde il parlare si atteggiò per essi come problema³. Si discusse allora se il linguaggio fosse per natura (*φύσει*) o per convenzione (*νόμῳ*). Per « natura » talvolta s'intendeva la necessità mentale, e per « convenzione », ciò che noi diremmo mero fatto naturale, meccanismo psicologico o sensualismo; nel quale significato dei termini il linguaggio sarebbe stato meglio detto *φύσει* che non *νόμῳ*. Ma la distinzione si riportava altra volta alla domanda se il linguaggio risponda alla verità oggettiva o logica e ai rapporti reali delle cose (*ὁρθότης τῶν ὀνομάτων*); e, in questo caso, sembrerebbero più vicini al vero coloro che lo tenevano, rispetto alla verità logica, convenzionale o ar-

¹ Per es., SENECA, *Epist.*, 65.

² PLINIO, *Nat. hist.*, XXXIV, c. 19.

³ GORGIA, in *De Xenoph., Zen. et Gorg.* (in ARISTOT., ed. Didot), cc. 5-6.

bitrario: νόμος ο θέσει, e non φύσει. Si trattava, dunque, di due questioni diverse; e l'una e l'altra vennero agitate confusamente ed equivocamente, e hanno il loro monumento nell'oscuro *Cratilo* platonico, che sembra ondeggiare tra soluzioni diverse. Né l'affermare, come poi si trova affermato, che la parola sia segno (σημείον) del pensiero, risolveva nulla, perché restava sempre da spiegare in che modo fosse da intendere il segno, se φύσει ο νόμος. Aristotele, il quale considerava le parole come imitazioni (μιμήματα) al modo stesso della poesia ¹, fece un'osservazione capitale: oltre le proposizioni enunciative, che dicono il vero e il falso (logico), ve ne sono altre che non dicono né il vero nè il falso (logico), per es., le espressioni delle aspirazioni e dei desideri (εὐχή), e che sono perciò di pertinenza, non dell'esposizione logica, ma di quella poetica e rettorica ². In un altro luogo ebbe anche ad affermare contro Brisone (il quale aveva detto che una cosa turpe resta tale con qualunque parola si designi), che le cose turpi si possono esprimere e con parole che le mettano sott'occhio in tutta la loro crudezza, e con altre che le circondino di un velo ³. Tutto ciò avrebbe potuto condurre a sceverare la facoltà linguistica da quella propriamente logica, e a considerarla in unione con la facoltà poetica e artistica; ma anche qui il conato restò a mezzo. La Logica aristotelica assunse carattere verbale e formalistico, il quale, rafforzato sempre più in séguito, riuscì di ostacolo alla distinzione tra le due forme teoretiche. Tuttavia, Epicuro affermava che la diversità tra i nomi designanti una medesima cosa presso i vari popoli, derivasse, non già da convenzione o arbitrio, ma dall'essere diverse

¹ *Rhet.*, l. III, c. 1.

² *De interpret.*, c. 4.

³ *Rhet.*, l. III, c. 2.

le impressioni prodotte dalle cose presso ciascuno di essi ¹. E gli stoici, benché collegassero il linguaggio alla mente (διάνοια) e non alla fantasia, ebbero, a quel che sembra, sentore della natura non logica del linguaggio e interposero tra il pensiero e il suono un certò che, indicato dalla parola λεκτόν dei greci, *effatum* o *dicibile* dei latini. Ma non si è sicuri di quel che veramente essi intendessero, e se con quel vago concetto mirassero a distinguere la rappresentazione linguistica dal concetto astratto (il che li avvicinebbe alle dottrine moderne), o non piuttosto, genericamente, il significato dal suono ².

Nessun altro germe di verità si può raccogliere dagli scrittori antichi. Una Grammatica filosofica come una Poetica filosofica, nonostante gli sparsi tentativi, rimase, nell'antichità, inconseguibile.

¹ DIOG. LAERZ., l. X, § 75.

² STEINTHAL, *Gesch. d. Sprachw.* 2, I, pp. 288-90, 293, 296-7.

II

LE IDEE ESTETICHE NEL MEDIOEVO E NEL RINASCIMENTO

Quasi tutti gl'indirizzi dell'Estetica antica furono continuati per tradizione o riapparvero per genesi spontanea nei secoli del Medioevo. Continuò il misticismo neoplatonico, affidato alle note compilazioni del quinto secolo del pseudo Dionigi Areopagita (*De cœlesti hierarchia, De ecclesiastica hierarchia, De divinis nominibus, ecc.*), alle traduzioni che di queste fece Giovanni Scoto Eriugena, e alle divulgazioni dei giudei spagnuoli (Avicebron). Il Dio cristiano prese il posto del sommo Bene o dell'Idea; Dio, sapienza, bontà, bellezza suprema, fonte delle cose belle naturali, le quali sono scala alla contemplazione del Creatore. Senonché, codeste speculazioni si vennero sempre più alienando e allontanando dalla considerazione dell'arte, con la quale Plotino le aveva congiunte; e circa la bellezza si ripetettero sovente le sbrigative definizioni di Cicerone e di altri scrittori antichi. Aurelio Agostino la definiva in genere come unità (*omnis pulcritudinis forma unitas est*), e quella del corpo come *congruentia partium cum quadam coloris suavitate*; e in un libro di lui, che si è perduto, *De pulcro et apto*, riappariva, come si scorge dal titolo stesso, la vecchia distinzione tra un bello in sé e un bello relativo, *quoniam apte accommodaretur alicui*; altrove, ricorda

Medioevo: misticismo: idee sul Bello.

che un'immagine si dice bella, *si perfecte implet illud cuius imago est, et coaequatur ei*¹. Poco diversamente, Tommaso d'Aquino poneva tre requisiti della bellezza: integrità o perfezione, debita proporzione e chiarezza; distingueva, sulle tracce di Aristotele, il bello dal buono, definendo il primo ciò che piace nella sola contemplazione (*pulcrum..... id cuius ipsa apprehensio placet*); accennava alla bellezza pur delle cose turpi ben imitate, e applicava la dottrina dell'imitazione alla bellezza della seconda persona della Trinità (*in quantum est imago expressa Patris*)². Se si volessero ritrovare accenni a una concezione edonistica dell'arte, si potrebbe, con un po' di buona volontà, scoprirli in alcuni detti di trovatori e giullari. Anche il rigorismo estetico, la negazione totale dell'arte per la religione o per la scienza divina e umana, si mostra, all'entrata del Medioevo, in Tertulliano e in alcuni Padri della Chiesa; all'uscire da esso, in qualche rozzo spirito di scolastico, per es., in Cecco d'Ascoli, il quale dichiarava contro Dante: « Lasso le zanze e torno su nel vero, Le favole me fo sempre inimiche »; e, piú tardi, nel retrogrado Savonarola. Ma sopra ogni altra prevalse quella teoria narcotica dell'arte moralistica o pedagogica, che già aveva contribuito ad addormentare il dubbio e la ricerca estetica dell'antichità, e che ben si confaceva a tempi di relativa decadenza di cultura. Tanto piú, che essa andava d'accordo con le idee morali e religiose dell'evo medio e offriva una giustificazione, non solo dell'arte nuova d'ispirazione cristiana, ma anche delle sopravvivenenti opere dell'arte classica e pagana.

¹ *Confess.*, IV, c. 13; *De trinitate*, VI, c. 10; *Epist.*, 3, 18; *De civitate Dei*, XXII, c. 19 (in *Opera*, ed. dei Maurini, Parigi, 1679-1690, voll. I, II, VII, VIII).

² *Summa theol.*, 1^a Prim., quæst. 39, art. 8; 1^a Sec., quæst. 27, art. 1 (ed. Migne, I, col. 794-5; II, col. 219).

Mezzo di salvazione per queste ultime fu, di nuovo, l'ermeneutica allegorica; della quale bizzarro monumento è il *De continentia virgiliana* di Fulgenzio (VI secolo), libro che rese Virgilio sociabile col Medioevo e gli spianò la via alla grande riputazione, cui doveva salire, come « savio gentil che tutto seppe ». Anche Giovanni di Salisbury dice del poeta romano, che « *sub imagine fabularum totius philosophice exprimit veritatem* »¹. Il procedimento d'interpretazione si fissò nella dottrina dei quattro significati: letterale, allegorico, morale e anagogico, che Dante doveva poi trasportare alla poesia volgare. Si potrebbero facilmente accumulare le citazioni degli scrittori medievali, ripetenti su tutti i toni la teoria dell'arte che inculca le verità della morale e della fede e compunge i cuori a pietà cristiana; a cominciare dai notissimi versi di Teodulfo: « *in quorum dictis* (cioè, nei detti dei poeti) *quamquam sint frivola multa, Plurima sub falso tegmine vera latent* », giù giù fino alle dottrine e sentenze dei nostri grandi, di Dante o del Boccaccio. — Per Dante la poesia « *nihil aliud est quam fictio rethorica in musicaque posita* »². Il poeta deve avere in capo un « ragionamento » nel rimare « sotto veste di figura o di color rettorico »; e sarebbe per lui gran vergogna, se « poi, domandato, non sapesse dinudare le sue parole di cotal veste, in guisa ch'avessero verace intendimento »³. I lettori si fermano talora alla sola veste esteriore; e questa basti pure a coloro a cui, come a volgo, non riesca di penetrare il senso ascoso. Al volgo, che non intende « sua ragione », la poesia dirà, come una canzone dantesca nel commiato: « Ponetè mente almen com'io son bella »: se non sapete instruirvi, gioite di me almeno come di cosa piacente.

La teoria pedagogica dell'arte nel Medioevo.

¹ COMPARETTI, *Virg. nel medio evo*, vol. I, passim.

² *De vulg. eloqu.* (ed. Rajna), l. II, c. 4.

³ *Vita nuova*, c. 25.

A molti, insomma, nelle poesie, « lor bellezza piú che lor bontà sarà in grado »; se non soccorrano i comenti sul genere del *Convivio*, « luce la quale ogni colore di lor sentenza farà parvente »¹. La poesia era la gaia scienza; « un fingimiento (scriveva, fra i tanti, il poeta spagnuolo marchese di Santillana) *de cosas útiles, cubiertas ó veladas con muy hermosa cobertura, compuestas, distinguidas é scandidas, por cierto cuento, pesso é medida* »².

Non sarebbe, dunque, esatto dire che il Medioevo identificasse senz'altro l'arte con la filosofia o con la teologia. Distinse anzi recisamente l'una dall'altra, definendo l'arte e la poesia, come Dante, coi termini di *factio rethorica*, di « figura » e di « colore rettorico », di « veste », di « bellezza » o, come nelle parole del Santillana, di *fingimiento* e di *hermosa cobertura*. Falsità piacevole, la quale veniva giustificata dal punto di vista pratico; presso a poco come, nel matrimonio, si giustificava e santificava l'unione sessuale e l'amore. Il che non escludeva, anzi implicava, che nel fondo della teoria fosse sempre il convincimento che lo stato di perfezione era il celibato; vogliamo dire, la scienza pura, scevra d'arte.

Addentellati
per l'Estetica
nella filosofia
scolastica.

Solo quella ch'era la tradizione critica e scientifica non ebbe veri e proprî rappresentanti. La stessa *Poetica* aristotelica fu appena nota, o piuttosto mal nota, nella traduzione latina che della parafrasi o commento medio di Averroè fece, non prima del 1256, un tedesco di nome Hermann. Delle indagini medievali sul linguaggio il meglio è, forse, ciò che ne porge il *De vulgari eloquentia*, dove la parola è pur sempre considerata come segno (« *rationalis signum et sensuale.... natura sensuale quidem, in quantum sonus est,*

¹ *Convivio*, I, 1.

² *Prohemio al Condestable de Portugal*, 1415-9 (in *Obras*, ed. Amador de los Rios, 1852), § 3.

rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum »)¹. Eppure, lo studio della facoltà linguistica, espressiva, estetica, avrebbe trovato buona occasione e appiccio nella disputa secolare sul nominalismo e realismo, la quale non poté non toccare in qualche modo le relazioni tra verbo e carne, pensiero e parola. Duns Scotus scrisse un trattato *De modis significandi seu* (l'aggiunta, forse, è degli editori) *grammatica speculativa*². Abelardo aveva definito la sensazione *confusa conceptio*, e l'*imaginatio*, facoltà conservatrice delle sensazioni: l'*intellectio* rende discorsivo ciò che, nello stadio precedente, è intuitivo, e la perfezione del conoscere si ha, in ultimo, nella conoscenza intuitiva del discorsivo. Il medesimo risalto dato alla conoscenza intuitiva, alla percezione dell'individuale, della *species specialissima*, si ritrova in Duns Scotus, insieme con le denominazioni seriali delle conoscenze come *confusæ*, *indistinctæ* e *distinctæ*: terminologia che vedremo ricomparire ancora una volta, e gravida di conseguenze, nei primordi dell'Estetica moderna³.

Si potrebbe affermare che le dottrine e opinioni letterarie e artistiche del Medioevo, salvo piccole eccezioni, abbiano valore piuttosto per la storia della cultura che per quella generale della scienza. Osservazione che si dovrebbe ripetere pel Rinascimento, giacché anche in esso non si oltrepassa la cerchia delle idee dell'antichità. Cresce la cultura; si moltiplicano coloro che vi partecipano; si studiano nelle fonti originali, si traducono e si comentano gli antichi; si scrivono, e ormai si stampano, molti trattati sulla poesia e sulle arti, grammatiche, rettoriche, dialoghi e dis-

Rinascimento:
la Filografia e
le ricerche filosofiche ed
empiriche sul
Bello.

¹ *De vulg. eloq.*, l. I, c. 3.

² Ristampata di recente a cura del padre M. FERNANDEZ GARCIA, ad Claras Aquas (Quaracchi), 1902.

³ WINDELBAND, *Gesch. d. Phil.* 2, pp. 251, 270; DE WULF, *Philos. médiév.*, Louvain, 1900, pp. 317-20.

sertazioni sul bello: le proporzioni sono ingrandite, il mondo è fatto più vasto; ma idee fundamentalmente nuove, nel dominio della scienza estetica, non sorgono ancora. La tradizione mistica venne rinfrescata e rinforzata dal rinnovato culto di Platone: Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, il Cattani, Leon Battista Alberti, nel Quattrocento, e Pietro Bembo, Mario Equicola, il Castiglione, il Nobili, il Betussi e moltissimi altri, nel secolo seguente, scrissero sul Bello e sull'Amore. Tra i più notevoli prodotti del genere, incrocio di correnti medievali e classiche, è il libro dei *Dialogi di Amore* (1535), composto in italiano da Leone ebreo spagnuolo, e tradotto in tutte le lingue colte di allora¹. Le tre parti in cui esso è diviso trattano della natura ed essenza, della universalità ed origine dell'amore; e vi si mostra che ogni cosa bella è buona, ma non ogni cosa buona è bella; che la bellezza è grazia, la quale, diletta l'anima, la muove ad amare; e che la conoscenza delle bellezze inferiori conduce a quelle superiori e spirituali. Alle quali e simili affermazioni ed effusioni, onde il libro è composto, l'autore dette il nome di « Filografia ». Anche il lavoro dell'Equicola² è curioso, perché contiene notizie storiche circa coloro che prima di lui scrissero sull'argomento. La medesima intuizione veniva versificata e sospirata dai petrarchisti in sonetti e canzoni; laddove altri parecchi, ribelli e burloni, la deridevano in commedie, capitoli e parodie di ogni genere. Qualche matematico, nuovo Pitagora, si faceva a determinare la bellezza in rapporti esatti: così l'amico di Leonardo, Luca Paciolo, nel *De divina proportione* (1509), in cui metteva in mostra la pretesa legge estetica della sezione aurea³. Accanto

¹ *Dialogi di Amore*, composti per Leone, medico . . ., Roma, 1535.

² *Libro de natura d'amore*, Venezia, 1525 (Ven., 1563).

³ *De divina proportione*, Venezia, 1509.

ai nuovi Pitagora, non mancarono i nuovi determinatori del canone di Policletto, ossia della bellezza della figura umana, segnatamente di quella femminile, quali il Firenzuola, il Franco, il Luigini, il Dolce. Un canone empirico fissava, per la pittura in genere, Michelangelo, indicando nell'osservanza di certo rapporto aritmetico il mezzo per dare movimento e grazia alle figure¹. Altri indagava la simbolica o significato dei colori, come Fulvio Pellegrino Morato. I platonici ponevano di solito la bellezza nell'anima: gli aristotelici, piuttosto, in qualità fisiche. Agostino Nifo, averroista, nel *De pulcro et amore*, tra molte chiacchiere e osservazioni inconcludenti, dimostrava l'esistenza del bello in natura con la descrizione del bellissimo corpo di Giovanna d'Aragona, principessa di Tagliacozzo, cui il libro è dedicato². Torquato Tasso, nel *Minturno*³, imitava le incertezze dell'*Ippia* platonico, non senza adoperare insieme largamente le speculazioni di Plotino. Maggiore importanza ha un capitolo della *Poëtica* di Tommaso Campanella, dove si considera il bello come *signum boni*, e il brutto come *signum mali*; e per buono s'intendono le tre primalità, Potenza, Sapienza, Amore. Quantunque il Campanella fosse ancora legato all'idea platonica del bello, il concetto di segno o simbolo, da lui qui introdotto, rappresenta un progresso. Per esso egli giungeva a scorgere che le cose materiali o i fatti esterni per sé stessi non sono né belli né brutti: « Mandricardo disse belle le ferite nei corpi dei mori suoi amici, perché erano grandi e indicavano le forze grandi del feritore Orlando; e sant'Agostino chiama belle le scorticature e le slogature nel corpo di san Vincenzo, per-

¹ G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Milano, 1585, I, 1, pp. 22-3.

² AUG. NIPHI, *De pulcro et amore*, Roma, 1529.

³ *Il Minturno o vero de la bellezza* (in *Dialoghi*, ed. Guasti, vol. III).

ché indizî della sua tolleranza; ma erano brutte, per contrario, in quanto segni della crudeltà del tiranno Datiano e dei carnefici. Bello il morire combattendo, disse Virgilio, perché segno d'animo forte. Bello sembra all'amante il cagnolino della sua donna, e belle chiamano perfino le urine e le feci i medici quando dimostrano buona salute. Ogni cosa è insieme bella e brutta » (*quapropter nihil est quod non sit pulcrum simul et turpe*)¹. In tali osservazioni si ha, non più esaltazione mistica a freddo, ma un qualche avviamento di analisi e un riconoscimento del carattere idealistico di quelle categorie.

La teoria pedagogica dell'arte e la Poetica aristotelica.

Niente giova meglio a dimostrare che il Rinascimento non oltrepassò i confini dell'antico pensiero estetico, quanto il fatto che, nonostante la risorta conoscenza della *Poetica* aristotelica e i lunghi lavori di cui questa fu oggetto, la teoria pedagogica dell'arte non solo persistette e trionfò, ma venne addirittura trapiantata in pieno testo aristotelico, nel quale gli interpreti la lessero di solito con una sicurezza, che noi ora stentiamo a ritrovare. Certo, qualcuno, come il Robertelli (1548) o il Castelvetro (1570), si fermava alla soluzione edonistica pura, ponendo come fine dell'arte il semplice diletto: la poesia, dice il Castelvetro, « è stata trovata solamente per dilettere e ricreare gli animi della rozza moltitudine e del comun popolo »². E qualche altro, come vedremo, seppe liberarsi e del diletto e del fine insegnativo. Ma i più, come il Segni, il Maggi, il Vettori³,

¹ *Ration. philos.*, P. IV, *Poëticor.* (Parigi, 1638), art. VII.

² FR. ROBERTELLI, *In librum Arist. d. A. Poët. explicationes*, Firenze, 1548; LUD. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotile vulgarizzata ed esposta*, 1570 (Basilea, 1576), P. I, particella IV, pp. 29-30.

³ BERN. SEGNI, *Rettor. e Poet. trad.*, Firenze, 1549; VINÇ. MADI, *In Aristotelis..... explanationes*, 1550; PETRI VICTORII, *Commentarii*, ecc., Firenze, 1560.

erano pel *docere delectando*. Lo Scaligero (1561) dichiarava la mimesi o imitazione « *finis medius ad illum ultimum qui est docendi cum delectatione* »; e, stimandosi in ciò affatto d'accordo con Aristotele, continuava: « *docet affectus poëta per actiones, ut bonos amplectamur atque imitemur, ad agendum, malos aspernemur ad abstinendum* »¹. Il Piccolomini (1575) osservava che « non si dee credere per alcun modo che tanti eccellentissimi poeti e antichi e moderni avessero posto tanto studio e diligenza in questa nobilissima facultà, se non avesser conosciuto e stimato di far con l'uso di quella giovamento alla vita umana »; e se « non avesser pensato che con gli esempî di coloro, che come immagini e ritratti di somme virtù e di sommi vizî ci ponessero con le loro imitazioni innanti, noi non avessimo a restarne instrutti, ammaestrati e ben instituiti »². Il « vero condito in molli versi », che alletta i piú schivi e li persuade (Tasso)³, con l'annesso paragone tolto a Lucrezio, è il concetto che ripete anche il Campanella, pel quale la Poesia è « *Rhetorica quædam figurata, quasi magica, quæ exempla ministrat ad suadendum bonum et dissuadendum malum delectabiliter iis qui simplici verum et bonum audire nolunt, aut non possunt aut nesciunt* »⁴. Ritornavano così i paralleli tra poesia e oratoria, le quali, secondo il Segni (1548), differiscono soltanto perché la prima occupa un grado piú elevato: « imperocché l'imitazione rappresentandosi in atto per via della poesia, le parole scelte, grandi, le metafore, l'immagini, e insomma tutta la locuzione figurata che in lei si scorge piú che nell'arte oratoria, il numero oltra di questo richiesto nel verso, le materie di che si tratta, che hanno del grande

¹ *Poëtica*, 1561 (ed. 3^a, 1586), I, 1; VII, 3.

² *Annotationi nel libro della Poëtica*, Venezia, 1575, proemio.

³ *Gerus. lib.*, I, 3.

⁴ *Poëtic.*, cap. I, art. 1.

e del dilettevole, la fanno apparire bellissima e degna d'essere avuta in più meraviglia »¹. « Sotto la Politica e dipendenti da lei (scriveva il Tassoni nel 1620, e ripeteva opinioni comuni), vengono tre nobilissime arti, l'Istoria, la Poetica e l'Oratoria, la prima delle quali riguarda l'ammaestramento dei principi e dei signori, la seconda l'ammaestramento del popolo, e la terza l'ammaestramento di coloro che consigliano le cause pubbliche o difendono le private in giudizio »².

Seguendo codesti concetti, alla catarsi tragica si attribuiva di solito lo scopo di mostrare l'instabilità della fortuna, o di spaventare con l'esempio, o di affermare il trionfo della giustizia, o di rendere insensibili gli spettatori, mercé l'abitudine del soffrire, ai colpi della sventura. La teoria pedagogica, così rinvigorita e sostenuta dall'autorità degli antichi, fu, con tutto il complesso delle dottrine poetiche italiane del Rinascimento, divulgata in Francia, Spagna, Inghilterra e Germania. Affatto compenetrati ne sono gli scrittori francesi del periodo di Luigi XIV: « *cette science agréable qui mêle la gravité des preceptes avec la douceur du langage* » chiama la poesia il La Ménardière (1640); non diversamente dal Le Bossu (1675), per cui « *le premier but du poète est d'instruire* »³, come istruiva Omero, il quale avrebbe scritto, pei principi e pei popoli, due piacevoli manuali didascalici di avvertimenti militari e politici: l'*Iliade* e l'*Odissea*.

La « Poetica del Rinascimento ».

A ragione, dunque, siffatta teoria pedagogica è detta concordemente dai critici moderni, quasi per antonomasia, la Poetica del Rinascimento; sempre per altro che con

¹ *Poetica trad.*, pref.

² *Pensieri diversi*, l. X, c. 18.

³ LA MÉNARDIÈRE, *Poétique*, Parigi, 1640; LE BOSSU, *Traité du poème épique*, Parigi, 1675.

ciò s'intenda, non già che sorse la prima volta nel Quattro o Cinquecento, ma che in quel tempo fu prevalente e generalmente accettata. Che anzi si potrà persino osservare, come argutamente taluno ha fatto¹, che a ragione il Rinascimento non distingueva tra i generi di poesia quello didascalico, dacché, per esso, ogni poesia era didascalica. Ma il Rinascimento non fu davvero tale se non quando e dove continuò l'interrotta opera spirituale dell'antichità; e, in questo senso, sarebbe forse più giusto riporre la sua Poetica, o, meglio, l'importanza della sua Poetica, non già nella ripetizione della teoria pedagogica dell'antichità e del Medioevo, ma nella ripresa, che pure ebbe luogo, delle discussioni sul possibile, sul verisimile (*εἰκός*) aristotelico, sulle ragioni della condanna platonica e sul procedere dell'artista che crea immaginando.

In siffatte controversie è il contributo efficace, che quell'età portò, non più all'erudizione, ma alla formazione della scienza estetica. Per opera degli interpreti e comentatori d'Aristotele e dei nuovi scrittori di Poetiche, segnatamente italiani, fu come preparato e fertilizzato il terreno, e arricchito anche di qualche seme, che doveva poi germogliare e diventare arbusto vigoroso. Né lo studio di Platone contribuì poco a richiamare l'attenzione sull'ufficio dell'idea, o dell'universale, nella poesia. — Che cosa importava che la poesia dovesse aver di mira l'universale e la storia il particolare? Quale il significato della proposizione, che la poesia debba procedere secondo verisimiglianza? In che cosa mai consisteva quella certa idea, che Raffaello diceva di seguire nel dipingere?

Tra i primi a proporsi seriamente queste domande fu Girolamo Fracastoro, nel dialogo *Naugerius sive de Poëtica* (1555). Sdegnosamente egli respinge la tesi che fine della

Controversia
sull'universale
e sul verisimile
nell'arte.

Il Fracastoro.

¹ BORINSKI, *Poet. d. Reinas.*, p. 26.

poesia sia il diletto: lungi da noi (esclama) una sì mala opinione intorno ai poeti, che gli antichi dissero inventori di tutte le buone arti. Né gli sembra accettabile il fine dell'istruzione, che è ufficio, non della poesia, ma di altre facoltà, come della geografia, della storia, dell'agronomia, della filosofia. Al poeta spetta rappresentare o imitare; e differisce dallo storico, non già nella materia, sì bene nel modo della rappresentazione. Gli altri imitano il singolo; il poeta, l'universale: gli altri sono come i pittori di ritratti, il poeta produce le cose contemplando l'universale e bellissima idea di esse: gli altri dicono solo quanto fa all'uopo loro, il poeta dice per dire tutto bene e pienamente. Ma la bellezza in una poesia è da intendere sempre rispetto al genere della cosa rappresentata: è il bellissimo di quel genere, non il bellissimo supremo; bisogna evitare l'equivoco e il doppio senso che è nel vocabolo « bello » (*æquivocatio illius verbi*). Il poeta non dice mai il falso, ossia quel che non è in nessun modo; perché le cose dette dal poeta sono in qualche modo, o per l'apparenza o per la significazione o secondo le opinioni degli uomini o secondo l'universale. Né si può accogliere la sentenza di Platone, che il poeta non conosca le cose da lui descritte: le conosce sì, ma sempre da poeta ¹.

L. Castelvetro.

Se il Fracastoro si sforza di elaborare quel luogo capitale di Aristotele intorno all'universale della poesia e, pure restando un po' nel vago, s'avvicina al segno; il Castelvetro giudica il frammento aristotelico con indipendenza e superiorità di vero critico. Egli si accorge che quel libricciuolo è, più che altro, un quaderno di appunti, contenente « certi principî e ricordi di compilar l'arte, e non l'arte compilata ». Nota inoltre, e non senza acume logico,

¹ HYERON. FRACASTORII, *Opera*, edizione di Venezia, Giunti, 1574, ff. 112-120.

che Aristotele, avendo assunto il criterio del verisimile o di ciò che ha «*sembiante di vero storico*», avrebbe dovuto far precedere alla teoria della poesia quella della storia; perchè, essendo la storia «*narrazione secondo verità d'azioni umane memorevoli avvenute*», e la poesia narrazione secondo verisimilitudine di quelle possibili ad avvenire, la seconda non può non ricevere «*tutta la sua luce*» dalla prima. E non gli sfugge che Aristotele chiama imitazione due cose diverse: a) il «*seguitar l'esempio altrui*», ch'è «*fare quella cosa medesima che altri fa senza saper la cagione perché si faccia cosí*»; e b) l'imitazione «*richiesta dalla poesia*», la quale «*fa una cosa tutta diversa dalle fatte insino a quel dí, e proponesi altrui, cosí si può dire, esempio da seguitare*». Ciò non ostante, il Castelvetro non si distrae dalla confusione tra il fantastico e lo storico; giacché egli stesso afferma che «*il dominio del primo è comunemente quello della certitudine*», ma che «*il campo della certitudine è alcuna volta attraversato e addogato da alcuno spazio d'incertitudine, sí come, dall'altra parte, il campo della incertitudine è molto piú spesso attraversato e addogato da alcuno spazio di certitudine*». Che cosa dire poi della bizzarra interpretazione da lui offerta della teoria aristotelica circa il piacere che si prova innanzi alle imitazioni di cose brutte, il quale piacere, secondo lui, si fonderebbe sul fatto che l'imitazione non è mai perfetta, e perciò è incapace a produrre il disgusto e la paura che produrrebbe la realtà reale? E che cosa della sua osservazione sull'indole diversa, anzi opposta, della pittura e della poesia, nella prima delle quali l'imitazione delle cose note piacerebbe e nella seconda per contrario spiacerebbe? e di tante altre sue ardite ma poco felici sottigliezze? ¹.

¹ *Poet.*, ed. cit., I, 1; II, 1; III, 7; V, 1 (pp. 4, 64, 66, 71-2, 208, 580).

Il Piccolomini e il Pinciano.

Contro il Robortelli, il quale aveva identificato il verisimile col falso, il Piccolomini sosteneva che il verisimile non è né vero né falso, e solo per accidente può diventare l'una cosa o l'altra ¹. Né diversamente lo spagnuolo Alfonso Lopez Pinciano (1596) diceva che l'opera della poesia « *no es la mentira, que seria coincidir con la sophistica, ni la historia que seria tomar la materia al histórico; y no siendo hystoria porque toca fabúlas ni mentira porque toca hystoria, tiene por objeto el verisimil, que todo lo abraza. De aqui resulta que es un arte superior á la metaphysica, porque comprende mucho mas, y se extiende á lo que es y á lo que no es* » ². Ciò ch'era dietro a quella parola, a quel « verisimile », rimaneva indefinibile e impenetrabile.

Fr. Patrizzi (Patrizio).

Dal bisogno di porre a fondamento della poesia un concetto diverso da questo del verisimile si mostra compreso Francesco Patrizzi, avversario di Aristotele, di cui, nella sua *Poetica*, composta tra il 1555 e 1586, rifiutava tutte le idee capitali. Anche il Patrizzi notava che la parola « imitazione » ha nel filosofo greco varî significati, intendendosi con essa tanto una semplice parola quanto una tragedia, tanto le figure del parlare quanto la favola; e giungeva perfino a scorgere la logica conseguenza (dalla quale, per altro, si ritraeva spaurito) che « tutti i parlari e tutte le scritture filosofiche e ogni altra sarebbero poesie, perché di parole sono fatte, che imitazioni sono ». Osservava ancora che, coi principî d'Aristotele, era impossibile distinguere la poesia dalla storia (posto che entrambe siano imitazioni), e provare che il verso non sia essenziale alla poesia, e che la storia, la scienza o l'arte non costituiscano materia di poesia; perché dai varî luoghi di Aristotele si

¹ *Annotazioni*, proemio.

² *Philosophia antiqua poetica*, Madrid, 1596 (ristampa, Valladolid, 1894).

raccoglie che la poesia abbracci « la favola, la cosa avvenuta, la credenza altrui, il dovere, il migliore, il necessario, il possibile, il verisimile, il credibile, l'incredibile e il conveniente », ossia « tutte le mondane cose ». Dopo queste e simili obiezioni, giuste alcune, altre sofistiche, il Patrizzi concludeva: « che non sia vero il dogma che la poesia tutta sia imitazione; e, se pure imitazione è, sarà non propria de' poeti soli, e alla ventura, ma sarà alcuna altra né da Aristotele detta né da altri mostrata né ora venutaci in pensiero; la quale per avventura potrebbeci venire, o d'alcuno essere ritrovata e posta in luce », mentre ora « ella si sta in occulto »¹.

Ma queste confessioni d'ignoranza, quei vani tentativi di superare la cerchia aristotelica, e le grandi polemiche letterarie del Cinquecento, aggirantisi tutte circa il concetto del vero poetico o del verisimile, giovarono, se non ad altro, a mantener vivo l'interessamento e sveglia l'attenzione come innanzi a un mistero da schiarire. Il moto del pensiero sul problema estetico era ricominciato, e ormai non doveva essere più interrotto o disperso.

¹ FRANCESCO PATRICI, *Della Poetica, la Deca disputata*. Nella quale, e per istoria, e per ragioni, e per autorità de' grandi antichi, si mostra la falsità delle più credute vere opinioni, che di Poetica a di nostri vanno intorno, Ferrara, 1586.

III

FERMENTI DI PENSIERO NEL SECOLO XVII

Nuove parole
e nuove osser-
vazioni nel se-
colo XVII.

L'interessamento per l'indagine estetica divenne piú intenso con l'apparire nel corso del secolo seguente, o con l'acquistare voga, di parecchie parole nuove o significati nuovi di parole, che mettevano in luce aspetti prima poco osservati nella produzione e nel giudizio dell'arte, e complicavano quel problema e ne facevano sentire piú forti le difficoltà e l'attrattiva. Tali: ingegno, gusto, immaginazione o fantasia, sentimento e altre simili, che importa esaminare un po' da vicino.

L'Ingegno.

Ingegno si distingueva in certo modo da intelletto. All'uso frequente del primo si giunse, se non erriamo, specialmente per l'efficacia della Rettorica, concepita dall'antichità, tra l'altro, come forma di conoscenza facile e piacevole in contrapposizione a quella severa della Dialettica, « antistrofe della Dialettica », che surrogava le ragioni vere con le probabili e verisimili, i sillogismi con gli entimemi, le induzioni con gli esempi; tanto che lo stoico Zenone aveva figurato la Dialettica col pugno chiuso e la Rettorica con la mano aperta. Il vaniloquio della decadenza letteraria secentesca in Italia trovava in siffatta teoria rettorica la propria giustificazione: quelle prose e quei versi, marineschi e achillineschi, professavano per l'appunto di esibire, non il vero, ma l'appariscente, l'arguto, il curioso,

l'ingegnoso. E fu allora ripetuta, piú che non si solesse nel secolo precedente, la parola « ingegno »; e « ingegno » fu detta la facoltà che presiede alla Rettorica, e si lodarono le « vivezze d'ingegno », e si portarono in trionfo i « belli ingegni »: sulle quali parole italiane i francesi modellarono le loro, « *esprit* » e « *beaux esprits* »¹. Uno tra i piú notevoli indagatori di tale materia (benché avversario degli eccessi della letteratura del tempo), il bolognese Matteo Pellegrini (1650), definiva l'ingegno: « quella parte dell'animo, che in un certo modo pratica, mira e cerca di trovare e fabbricare il bello e l'efficace »²; e come opera dell'ingegno considerava i « concetti » o « acutezze », intorno alle quali per primo aveva scritto uno speciale trattato (1639)³. Sull'ingegno e sull'acutezza dissertò anche Emmanuele Tesauro nel *Cannocchiale aristotelico* (1654), svolgendo largamente non solo le acutezze « verbali » e « lapidarie », ma altresí quelle « simboliche » o « figurative » (statue, istorie, imprese, pa-squinate, geroglifici, tessere, emblemi, insegne, scettri), e perfino i « sensibili animati » (pantomime, rappresentazioni sceniche, mascherate e balli): cose tutte che si collegano alla « cavillazione urbana » o rettorica, distinta da quella « dialettica ». Di codesti trattati, segni dei tempi, divenne celebre in tutta Europa quello composto dallo spagnuolo Baltasar Gracian (1642)⁴. L'ingegno valeva come la facoltà propriamente inventiva, artistica, « geniale »; e « génio », « *génie* », « *genius* », erano usati come sinonimi d'ingegno e d'*esprit*. « Ingegno (scriveva poi, nel secolo seguente, Mario Pagano⁵) forse vale quanto il 'genio' dei

¹ Si veda, p. es., MOLIÈRE, *Préc. ridic.*, sc. 1 e 10.

² *I fonti dell'ingegno ridotti ad arte*, Bologna, 1650.

³ *Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, Genova-Bologna, 1639.

⁴ *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, 1642; ampliata, Huesca, 1649.

⁵ *Saggio del gusto e delle belle arti*, 1783, c. 1, nota.

francesi, voce ora comunemente in Italia adottata ». E, per restare intanto nel Seicento: « convien confessare (è detto nei dialoghi sulla *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* del gesuita Bouhours, 1687) che 'cuore' e 'ingegno' sono molto alla moda oggidì, non favellandosi d'altro nelle galanti conversazioni, e facendosi cadere in tutti i discorsi l'ingegno ed il cuore » (*l'esprit e le cœur*)¹.

Il gusto.

Né meno divulgato e di moda era il gusto, o buon gusto: la facoltà giudicatrice, versante sul bello, distinta in certa guisa dal giudizio intellettuale e che qualche volta si divideva in attiva e passiva, talché si parlava di un «gusto produttivo» o «fecondo», coincidente con l'«ingegno», e di un altro «sterile».

Varî significati della parola «gusto».

Negli abbozzi che si hanno della storia del concetto di gusto, i varî significati di questa parola, non tutti del pari importanti come segni di movimenti d'idee, vengono ricordati assai alla rinfusa. «Gusto», nel significato di «piacere» o di «diletto», era antichissimo in Italia e in Ispagna, come si osserva nelle frasi «averci gusto, dare gusto, andare a gusto», e simili; e allorché Lope de Vega e altri spagnuoli ricantano su tutti i toni che il dramma spagnuolo mira a soddisfare il gusto del popolo («*deleita el gusto*», «*para darle gusto*»), non intendono altro se non il «piacere» del popolo. Antico in Italia era anche l'uso metaforico di «gusto» o «buon gusto» nel significato di «giudizio» letterario, scientifico o artistico che fosse; e grande copia di esempî, tratti da scrittori del Cinquecento (Ariosto, Varchi, Michelangelo, Tasso), ne offrono i vocabolarî: bastino, per tutti, quei versi del *Furioso* nei quali di Augusto imperatore si dice: «L'aver avuto in poesia buon

¹ Trad. ital. in ORSI, *Considerazioni*, ecc. (Modena, 1735), vol. I, dial. 1.

gusto La proscrizione iniqua gli perdona »; o il ricordo che fa Ludovico Dolce di una persona, « che aveva tanto delicato gusto, che mai non cantava altri versi fuorché di Catullo e di Calvo »¹. Ma « gusto » nel significato di una speciale facoltà o atteggiamento dell'animo si trova, per quel che sembra, la prima volta in Ispagna, a mezzo il secolo decimosettimo, presso il già citato moralista e politico Gracian². A lui evidentemente allude come ad autore l'italiano Trevisano nella prefazione a un libro del Muratori (1708), dove parla degli « spagnuoli, piú di ogni altro nelle metafore perspicaci », che espressero il fatto « con questo laconismo facondo: buon gusto », citando piú oltre, a proposito di gusto e genio, « quell'ingegnoso spagnuolo » ch'era il Gracian³. Il quale, per altro, dava alla parola il significato di « accorgimento pratico », che sa cogliere il « punto giusto » delle cose; e per « uomo di buon gusto » intendeva quel che oggi si dice « uomo di tatto » nella pratica della vita⁴.

Il trasferimento del vocabolo al fatto piú propriamente estetico sembra avvenisse in Francia, nell'ultimo quarto di quel secolo. « *Il y a dans l'art* (scriveva il La Bruyère, nel 1688) *un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature: celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime au deça ou au delà, a le goût defectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement* »⁵. E come attributi o forme del gusto si sollevano recare

¹ *Orlando furioso*, XXXV, 26; L. DOLCE, *Dialogo della pittura* (Venezia, 1557), in princ.

² BORINSKI, *Poet. d. Renaiss.*, p. 303 sgg.; B. GRACIAN, pp. 39-54.

³ *Riflessioni sopra il buon gusto* (Venezia, 1766), introd., pp. 72-84.

⁴ GRACIAN, *Obras* (Anversa, 1669); *El héroe, El discreto*, con introd. di A. Farinelli, Madrid, 1900. Cfr. BORINSKI, *Poet. d. Renaiss.*, l. c.

⁵ *Les caractères, ou les mœurs du siècle*, cap. 1, *Des ouvrages de l'esprit*.

la delicatezza, e la varietà o variabilità. Dalla Francia la parola, col suo nuovo contenuto critico-letterario, ma non senza lo strascico delle idee pratiche e morali che aveva espresse prima, si sparse negli altri paesi: la trasportò in Germania il Thomasius, nel 1687 ¹, e in Inghilterra divenne il *good taste*. In Italia, già nel 1696, il gesuita Cañillo Ettorri la metteva nel titolo di un suo grosso volume: *Il buon gusto ne' componimenti rettorici* ², osservando nella prefazione che « il vocabolo buon gusto, proprio di chi ne' cibi sanamente discerne il buon sapore dal reo, corre in questi tempi per le bocche d'alcuni ed in materia di lettere umane l'attribuiscono a sè medesimi »; riapparve nel 1708, come si è detto, in fronte al libro del Muratori ³; il Trevisano vi dissertava intorno filosoficamente; ne discorreva il Salvini nelle note alla *Perfetta poesia* dello stesso Muratori, nella quale il buon gusto occupa non poche pagine ⁴; e perfino diè il nome a qualche accademia, come a quella *del Buon gusto* che fu fondata a Palermo nel 1718 ⁵. Gli eruditi, che presero in quel tempo a discorrerne, ricordando alcuni passi di scrittori classici misero il nuovo concetto in relazione col « *tacito quodam sensu sine ulla ratione et arte* » di Cicerone, e col « *iudicium* », il quale « *nec magis arte traditur quam gustus aut odor* », di Quintiliano ⁶. Più in particolare, alla « *Delicatezza* » consacrava un libro il Montfaucon de Vil-

¹ Nel programma: *Von der Nachahmung der Franzosen*, Lipsia, 1687.

² « Opera... nella quale con alcune certe considerazioni si mostra in che consista il vero buon gusto ne' suddetti componimenti, ecc. ecc. », Bologna, 1696.

³ *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti*, 1708 (Venezia, 1766).

⁴ MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, 1706, l. II, c. 5.

⁵ MAZZOCHELLI, *Scrittori d'Italia*, t. II, parte IV, p. 2389.

⁶ CICERONE, *De oratore*, III, c. 50; QUINTILIANO, *Inst. orator.*, VI, c. 5.

lars (1671)¹; l'Ettorri si sforzava di dare di essa una definizione che soddisfacesse meglio di quelle che già ne correvano ai suoi giorni (e che erano di questo tipo: « il più fino ritrovamento dell'ingegno, il fior d'ingegno e l'estratto della stessa beltà », e simili)²; l'Orsi la faceva oggetto d'indagini nelle *Considerazioni* che scrisse in risposta al libro del Bouhours.

Anche in Italia troviamo in auge, nel secolo decimosettimo, l'immaginativa o fantasia. Che cosa andate parlando di verisimile e di vero storico (diceva il cardinale Sforza Pallavicino nel 1644), di falso e di vero a proposito della poesia, la quale non ha che vedere col falso, col vero o col verisimile storico, ma con le prime apprensioni, che non porgono né vero né falso? — La fantasia viene a prendere, per tal modo, il posto del verisimile né vero né falso di alcuni tra gli interpreti di Aristotele, concetto che il Pallavicino censura, d'accordo col Piccolomini da lui per altro non conosciuto o non ricordato, contro il Castelvetro, che espressamente ricorda. Chi assiste a uno spettacolo teatrale (osserva il Pallavicino) sa bene che le cose che accadono sulla scena non sono vere: egli non le crede, eppure se ne diletta. Ché, « se l'intento della poesia fosse l'esser creduta per vera, avrebbe per fine intrinseco la menzogna, condannata indispensabilmente dalla legge di natura e di Dio; non essendo altro la menzogna che dire il falso, affine che sia stimato per vero. Come, dunque, un'arte sì magagnata sarebbe permessa dalle pubbliche migliori? come lodata, come usata eziandio da scrittori santi? ». *Ut pictura poësis*: la poesia è simile alla pittura, cioè a « una diligentissima imitazione », la cui lode sta tutta in rassomigliare i lineamenti, i colori, gli atti e

L'immaginativa o fantasia.

¹ *De la Délicatesse*, Parigi, 1671.

² *Il buon gusto*, c. 39, p. 367.

fin le passioni interne dell'oggetto dipinto, e che « non pretende che il finto sia stimato per vero ». Il solo fine delle favole poetiche è « l'adornar l'intelletto nostro d'immagini, o vogliam dir d'apparenze sontuose, nuove, mirabili, splendide. E ciò è gradito per sí gran bene al genere umano, ch'egli ha voluto remunerare i poeti con gloria superiore a tutte l'altre professioni, difendendo i libri loro dalle ingiurie dei secoli con maggior cura che i trattati d'ogni scienza e che i lavori di ogni arte, e coronando i loro nomi con opinioni di divinità. Vedete in qual pregio abbia il mondo l'essere arricchito di prime apprensioni belle, ancorché non apportatrici di scienza né manifestatrici di verità » ¹.

Queste idee, benché sostenute da un cardinale, sembravano troppo ardite, sessant'anni dopo, al Muratori, il quale non si sapeva risolvere a lasciare « briglia sciolta » ai poeti, alleggerendoli degli obblighi verso il verisimile. Ciò non ostante, egli, nella sua poetica, fa larghissima parte alla fantasia, « apprensiva inferiore », la quale senza cercare se le cose son vere o false si restringe ad apprenderele ed è contenta di « rappresentare » il vero, lasciando il compito di « saperlo » all'« apprensiva superiore », all'intelletto ². E la fantasia tocca perfino il cuore del severo Gravina, il quale le dà gran parte nella poesia, e infiorando nel parlare di essa la consueta aridità del suo stile, la chiama « una maga ma salutare » e « un delirio che sgombra le pazzie » ³. Prima d'entrambi, l'Ettorri l'aveva raccomandata al buon rettorico, il quale « a fine di sve-

¹ *Del Bene* (Napoli, 1681), l. I, parte I, cc. 49-53; cfr. dello stesso autore: *Arte della perfezion cristiana* (Roma, 1665), l. I, c. 3.

² *Perfetta poesia*, l. I, cc. 14-21.

³ *Ragion poetica*, in *Prose italiane*, ed. De Stefano, Napoli, 1839, I, c. 7.

gliare i simulacri » deve rendersi « familiare quant'è soggetto ai sentimenti del corpo » e « incontrare il genio dell'immaginativa, ch'è potenza sensitiva », e usare a tal uopo « le specie piú che i generi (perocché questi coll'essere piú universali di quelle sono meno sensibili), gl'individui piú che le specie, gli effetti piú che le cagioni, il numero del piú anzi che quel del meno »¹.

In Ispagna l'Huarte, fin dal 1578, aveva affermato che l'eloquenza è opera non già dell'intelletto o del discorso, ma dell'immaginativa². In Inghilterra, il Bacone (1605) assegnava la scienza all'intelletto, la storia alla memoria e la poesia all'immaginazione o fantasia³; l'Hobbes indagava il procedere di quest'ultima⁴; l'Addison (1712) spendeva parecchi numeri del suo *Spectator* ad analizzare i « piaceri dell'immaginazione »⁵. Un po' piú tardi l'importanza della fantasia si fece sentire in Germania, dove trovò propugnatori nel Bodmer, nel Breitinger e negli altri scrittori della scuola svizzera, sui quali poté non poco l'insegnamento degli italiani (Muratori, Gravina, Calepio) e degli inglesi, e che, a loro volta, ebbero seguaci il Klopstock e la nuova scuola critica tedesca⁶.

In quel medesimo periodo cominciò a mostrarsi piú netta l'opposizione tra coloro che son usi « à juger par le sentiment », e coloro che sogliono « raisonner par principes »⁷. Il sentimento.

¹ *Il buon gusto*, p. 10.

² *Esame degl'ingegni degl'huomini per apprendere le scienze* (trad. ital. di C. Camilli, Venezia, 1586), cc. 9-12.

³ *De dignitate et augmentis scientiarum*, l. II, c. 13.

⁴ *De homine* (in *Opera phil.*, ed. Molesworth, vol. III), c. 2.

⁵ *Spectator*, num. 411-421 (*Works*, Londra, 1721, III, pp. 486-519).

⁶ *Die Discourse der Mahlern*, 1721-3; *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungskraft*, ecc., 1727, e altri scritti del Bodmer e del Breitinger.

⁷ PASCAL, *Pensées sur l'éloquence et le style*, § 15.

Rappresentante della teoria del sentimento è il francese Du Bos, autore delle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), secondo il quale l'arte è un abbandonarsi « *aux impressions que les objets étrangers font sur nous* », messo da banda ogni lavoro di riflessione. Egli ride perciò di quei filosofi che combattono l'immaginazione, e, a proposito dell'eloquente discorso che il Malebranche scrisse su tale assunto, osserva che: « *c'est à notre imagination qu' il parle contre l'abus de l'imagination* ». Nega parimente ogni nócciolo intellettuale nelle produzioni dell'arte, affermando che questa consiste non già nell'istruzione, ma nello stile; e non rispetta troppo il verisimile, dichiarandosi incapace di stabilire i confini tra questo e il maraviglioso, e lasciando a coloro che sono nati poeti di attuare tale miracolosa alleanza di opposti. Pel Du Bos, insomma, non esiste altro criterio dell'arte fuori del sentimento, da lui chiamato « *sixième sens* », contro il quale niente valgono i concetti e le dispute, perché in tale materia i giudizi del pubblico la vincono sempre su quelli dei letterati e artisti di professione, e tutte le sottili osservazioni dei maggiori metafisici, ancorché giuste, non faranno scemare d'una linea la riputazione di cui godono le opere di poesia, non potendo spogliarle delle attrattive che posseggono nel fatto. Invano, dunque, si tenta di screditare l'Ariosto e il Tasso presso gl'italiani, come invano si tentò di rendere il medesimo servizio al *Cid* presso i francesi: i ragionamenti altrui non ci persuaderanno mai a credere il contrario di ciò che sentiamo¹. Queste idee furono seguite da altri scrittori francesi, di cui ricorderemo il Cartaut de la Villate, il quale osser-

¹ *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719 (ed. 7^a, Parigi, 1770), *passim*, spec. sez. 1, 23, 26, 28, 33, 34.

vava che « *le grand talent d'un écrivain qui veut plaire, est de tourner ses réflexions en sentiments* », e il Trublet, che affermava: « *c'est un principe sûr, que la poésie doit être une expression du sentiment* »¹. Nè gli scrittori inglesi tardarono a lor volta a dare risalto nella teoria della letteratura al concetto di « *emotion* ».

Immaginazione, inoltre, veniva spesso negli scritti del tempo riferita a ingegno, ingegno a gusto, gusto a sentimento, sentimento alle prime apprensioni e alla immaginazione²; il gusto, come abbiamo notato, sembrava ora giudicativo ora produttivo: fusioni, identificazioni e subordinazioni che provano come quelle parole, in apparenza tanto varie, si aggirassero tutte intorno a un fatto o concetto medesimo.

Un critico tedesco, tra i pochissimi che abbiamo tentato d'investigare l'oscura regione in cui si venne preparando l'Estetica moderna, considera il concetto di gusto, di cui egli attribuisce la paternità al Gracian, come « il più importante teorema estetico, che restava da scoprire ai moderni »³. Ma, senza dire che il gusto, inteso come la facoltà dell'arte, sarebbe in questo caso, piuttosto che un particolare teorema, il principio stesso della scienza, e senza insistere sul già chiarito rapporto del Gracian con la teoria di esso, è bene ripetere che gusto, ingegno, immaginazione, sentimento e simili, piuttosto che nuovi concetti scientificamente posseduti, erano allora nuove parole rispondenti a vaghe impressioni: problemi, tutt'al più, non concetti; presentimenti di territori da conquistare,

Tendenza a unificare queste parole.

Imbarazzi o contraddizioni nel definirle.

¹ CARTAUT DE LA VILLATE, *Essais historiques et philosophiques sur le goût*, Aia, 1737; TRUBLET, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, Amsterd., 1755.

² Cfr. DU BOS, op. cit., sez. 33.

³ BORINSKI, *B. Gracian*, p. 39.

non conquista e presa di possesso effettive. Basta considerare che proprio coloro che usavano quelle parole, non appena tentavano di meglio determinare il loro pensiero, ricascavano nelle vecchie idee, le sole che intellettivamente possedessero in modo saldo. Le nuove parole erano per essi ombre e non corpi, e, quando andavano ad abbracciarle; tornavano con le braccia vuote al petto.

Ingegno e intelletto.

Ingegno, sta bene, è distinto in certo modo da intelletto. Ma e il Pellegrini e il Tesauro e gli altri trattatisti finiscono poi sempre col trovare, come fondamento dell'ingegno, una verità intellettuale. Il Trevisano lo definiva « una virtù interna dell'animo, che inventa mezzi per verificare ed eseguire i concetti ch'egli va componendo; e si fa palese ora nel disporre le cose che inventiamo, or nell'espone con chiarezza, or nell'unire col mezzo di scaltre ed industri maniere oggetti che paiono disparati, ed ora nel rintracciare le loro analogie men palesi ». Ma, alla fin dei conti, « gli atti dell'ingegno » non bisogna « lasciarli procedere scompagnati da quelli dell'intelletto », e, anzi, neppure da quelli della ragion pratica morale ¹. Più ingenuamente il Muratori considerava l'ingegno come « quella virtù e forza attiva con cui l'intelletto raccoglie, unisce e ritruova le simiglianze, le relazioni e le ragioni delle cose » ². A questo modo, l'ingegno, dopo essere stato distinto dall'intelletto, diventava parte o manifestazione dell'intelletto stesso. Per una via alquanto diversa, al medesimo risultato giungeva Alessandro Pope, che raccomandava d'infrenare l'ingegno come un corsiero vivace, e notava che ingegno e giudizio si bisticciano spesso, benché abbiano bisogno d'aiutarsi l'uno con l'altro per l'appunto come marito e moglie: « *For wit and*

¹ TREVISANO, op. cit., pp. 82, 84.

² *Perfetta poesia*, l. II, c. 1 (ed. cit., I, p. 299).

judgement often are at strife, Though meant each others's aid like man and wife »¹.

La stessa vicenda sofferse il concetto o la parola « gusto », nato da una metafora la quale (come notò poi il Kant) aveva valore di opposizione ai principî intellettualistici, quasi per dire che a quel modo onde attraverso tutti i ragionamenti intorno al piacere di un cibo chi decide è sempre e solo il palato, così nelle cose d'arte arbitro inappellabile è il gusto artistico². Eppure, nel definire quel concetto rivolto contro l'intellettualismo, si risalì per l'appunto all'intelletto e alla ragione; e perfino il paragone implicito col palato fu inteso come l'anticipazione della riflessione: (« *de même que la sensation du palais anticipe la réflexion* », doveva scrivere, nel secolo seguente, il Voltaire³). E intelletto e ragione fanno capolino in quasi tutte le definizioni, che si tentarono allora del gusto. « *Une harmonie, un accord de l'esprit et de la raison* », lo diceva la signora Dacier (1684)⁴; « *une raison éclairée qui, d'intelligence avec le cœur, fait toujours un juste choix parmi des choses opposées ou semblables* », l'autore degli *Entretiens galants*⁵. Secondo un altro autore, citato dal Bouhours, il gusto era « un sentimento naturale, infisso nell'animo, indipendente da qualunque scienza che possa mai acquistarsi », e quasi un « istinto della retta ragione »⁶. Lo stesso Bouhours, pur censurando questo spiegare una metafora con un'altra, affermava che il gusto ha maggiori

Gusto e giudizio intellettuale.

¹ A. POPE, *An essay on criticism*, 1709 (in *Poetical works*, Londra, 1827), vv. 81-2.

² *Kritik der Urtheilskraft* (ed. Kirchmann), § 33.

³ *Essai sur le goût* (in append. ad A. GERARD, *Essai sur le goût*, Parigi, 1766).

⁴ Cit. in SULZER, *Allg. Th. d. s. K.*, II, p. 377.

⁵ Ivi.

⁶ *Manière de bien penser* (trad. ital. cit.), dial. 4.

relazioni col « giudizio » che non ne abbia l'« ingegno »¹. All'italiano Ettorri sembrava che potesse chiamarsi, più universalmente, « il giudizio regolato dall'arte »²; e il Baruffaldi (1710) lo identificava col « discernimento » ridotto dalla teoria alla pratica³. Il De Crousaz (1715) osservava che « *le bon goût nous fait d'abord estimer par sentiment ce que la raison aurait approuvé, après qu'elle se serait donné le temps de l'examiner assez pour en juger par des justes idées* »⁴. Poco prima di lui il Trevisano lo considerava come « un sentimento che sempre gode di conformarsi a quanto la ragione acconsente », ed è valido aiuto all'uomo, insieme con la grazia divina, a fargli riconoscere il vero e il bene, che a cagione del peccato originale non scorge più in modo pieno e sicuro. In Germania, pel König (1727), il gusto era « un'abilità dell'intelletto, prodotta da sano spirito e da acuto giudizio, che fa sentire esattamente il vero, il bene e il bello »; e, nel 1736, pel Bodmer (il quale aveva avuto sull'argomento lunga discussione epistolare con l'amico italiano Calepio): « una riflessione esercitata, pronta e penetrante nei minimi particolari, con la quale l'intelletto distingue il vero dal falso, il perfetto dal difettoso ». Il Calepio e il Bodmer erano contrari al semplice « sentimento », e ponevano differenza tra « gusto » e « buon gusto »⁵. Andando per la medesima via intellettualistica, il Muratori parla di un « buon gusto » perfino dell'« erudizione »; e altri dissertarono sul « buon gusto nella filosofia ».

¹ *Manière de bien penser* (trad. ital. cit.), dial. 4.

² Op. cit., cc. 2-4.

³ *Osservazioni critiche* (nel vol. II delle *Considerazioni* dell'Orsi), c. 8, p. 23.

⁴ *Traité du Beau* (ed. di Amsterdam, 1724), I, p. 170.

⁵ J. ULR KÖNIG, *Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst*, Lipsia, 1727; e [Calepio-Bodmer], *Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes*, Zurigo, 1736: cfr. per entrambi SULZER, II, p. 330.

Meglio forse facevano coloro che restavano nel vago e *Il non so che*. riponevano il gusto in un non so che, *je ne sais quoi*, *nescio quid*; aggiungendo alle precedenti quest'altra espressione, che neppur essa spiegava nulla, sebbene concorresse a far sentire l'esistenza del problema. A lungo ne tratta il Bouhours (1671): « *les Italiens* (egli scrive) *qui font mystère de tout, emploient en toutes rencontres leur non so che: on ne voit rien de plus commun dans leur poètes* »; al qual proposito reca esempi tratti dal Tasso e da altri¹. Un accenno se ne legge nel Salvini: « questo buon gusto è un nome venuto su nei nostri tempi; pare un nome vagante, e che non abbia certa e determinata sede, e che si rimette al non so che, a una fortuna, a un accerto d'ingegno »². Il padre Feijóo, che scrisse sulla *Raz'n del gusto* e sopra *El no se qué* (1733), dice bellamente: « *En muchas producciones no solo de la naturaleza, sino del arte, y aun mas del arte que de la naturaleza, encuentran los hombres, fuera de aquellas perfecciones sujetas á su comprehension racional, otro genero de primor misterioso que, lisonjeando el gusto, atormenta et entendimento. Los sentidos le palpan, pero no le puede dissipar la razon, y así, al querer explicarle, no se encuentran voces ni conceptos que cuadren á su idéa, y salimos del paso con decir que hay un no se qué, que agrada, que enamora, que hechiza, sin que pueda encontrarse revelacion mas clara de este natural misterio* »³. E il presidente di Montesquieu: « *Il y a quelquefois dans les personnes ou dans les choses un charme invisible, une grace naturelle, qu'on n'a pu définir, et qu'on a été forcé d'ap-*

¹ *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1671 (ed. di Parigi, 1734), colloquio V: « Le je ne sçai quoi »: cfr. GRACIAN, *Oraculo manual*, n. 127, ed. *El héroe*, c. 13.

² Nelle note alla *Perf. poesia* del MURATORI.

³ FEIJÓO, *Theatro critico*, t. VI, nn. 11-12.

peller le je ne sais quoi. Il me semble que c'est un effet principalement fondé sur la surprise »¹. Taluno si sdegnava contro la scappatoia del non so che, e la diceva, non a torto, implicita confessione d'ignoranza. Ma da quell'ignoranza non si sapeva uscire se non per cadere nella confusione tra gusto e giudizio intellettuale.

Fantasia e
sensualismo.
Il correttivo
della fantasia.

Che se nel definire ingegno e gusto si ricadeva di solito nell'intellettualismo, immaginazione e sentimento si mutavano poi facilmente, allo stringere dei conti, in affermazioni sensualistiche. Si sarà notato con quanta energia il Pallavicino insistesse sulla non intellettualità delle immagini e invenzioni fantastiche. « Nulla rileva al vageggiator del bello (egli scriveva), per verificar le sue cognizioni, che l'oggetto della sua cognizione sia o non sia di fatto qual ei nell'animo sel figura; che, s'egli per una tale o visione o vigorosa apprensione s'induce a stimarlo presente con un atto di giudizio, il gusto nondimeno della bellezza in quanto bellezza non sorge da così fatto giudizio, ma da quella vista o da quella viva apprensione, la quale potrebbe restare in noi, emendato ancor l'inganno della credenza »; come appunto accade nel dormiveglia, quando, pur avvertendo di sognare, indugiamo volentieri nei dolci sogni. Per il Pallavicino, la fantasia non può errare, dacché egli l'assimila in tutto e per tutto alle sensazioni, incapaci di vero e di falso. E se la conoscenza fantastica piace, non è già perché abbia anch'essa una speciale verità (verità fantastica), ma perché finge oggetti i quali, « quantunque falsi, riescon gustosi »: il pittore non fa ritratti ma immagini che, fedeli o no, sono gustose a mirarsi; la poesia dà apprensioni « sontuose, nuove, mirabili, splen-

¹ *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art.* Frammento postumo (in app. ad A. GERARD, op. cit.).

dide »¹. Nel fondo del suo pensiero si ritrova dunque, se non c'inganniamo, il sensualismo marinesco: « È del poeta il fin la meraviglia.... Chi non sa far stupir vada alla alla striglia »². Ed egli stesso approva come verissimo ciò che aveva udito più volte « dal Pindaro di Savona, Gabriele Chiabrera, cioè che la poesia è obbligata di fare inarcar le ciglia »³. Ma nel *Trattato dello stile*, scritto più tardi (1646), si pente quasi della prima sua più bella idea, e pare che voglia tornare alla teoria pedagogica: « E benché, in questo ed in altro libro, io abbia della poesia filosofato più bassamente, considerandola solo per ministra di quel diletto che l'anima nostra può assaggiare nella meno perfetta operazione dell'immaginare o dell'apprendere con dipendenza dall'immaginazione, e però, in ordine a questo, io le abbia un po' allargati i lacci che la tengono legata col verisimile; voglio qui mostrare l'altro ufficio della poesia più esimio e più fruttuoso, ma che soggiace al verisimile con vassallaggio più stretto; il quale ufficio è illuminar la nostra mente nell'esercizio nobilissimo del giudicare, e così divenir nutrice della filosofia porgendole un dolce latte »⁴. Il gesuita Ettorri, pure inculcando l'uso della fantasia e mandando gli oratori a scuola dagli « istrioni », ammoniva che la fantasia deve restringersi al semplice ufficio di « torcimana » per porgere all'intelletto la verità, e non prendere il dominio, perché altrimenti si tratterrebbe chi ascolta o legge « non da uomo, di cui è proprio l'intelletto, ma da bellua, che nella fantasia si quietà »⁵.

Il concetto della fantasia come mera sensualità si mo-

¹ *Del Bene*, cap. cit.

² Il MARINO, in uno dei sonetti della *Murtoleide* (1608).

³ *Del Bene*, l. I, parte I, c. 8.

⁴ *Trattato dello stile* (Roma, 1666), c. 30.

⁵ *Il buon gusto*, pp. 12-13.

stra chiaro nel Muratori, il quale, appunto perché persuaso che quella facoltà lasciata a sé stessa si abbandonerebbe ai delirî del sogno e dell'ebbrezza, le pone a fianco l'intelletto « come un amico di autorità », perché la regoli nella scelta e combinazione delle immagini ¹. Quanto la mente del Muratori fosse attirata a studiare la fantasia, e quanto insieme la sconoscesse e avvilisse, si osserva anche nel libro: *Della forza della fantasia umana* ², nel quale la presenta come facoltà materiale, affatto diversa da quella mentale e spirituale, e le nega virtù conoscitiva. E quantunque avesse notato che la poesia si distingue dalla scienza nel fine, cercando questa di « conoscere » e quella di « rappresentare il vero » ³, nondimeno, in fondo, persisteva a concepire la Poesia come « arte dilettevole », subordinata alla Filosofia morale, di cui era una delle tre ancelle o ministre ⁴. Poco diversamente, il Gravina stabiliva che la poesia, col diletto della novità e della meraviglia, debba introdurre nelle menti dei volgari « il vero e le cognizioni universali » ⁵.

Fuori d'Italia accadeva lo stesso. Il Bacone, pur avendola assegnata alla fantasia, considerava la poesia come qualcosa d'intermedio tra la storia e la scienza, alla prima delle quali si approssima l'epica, alla seconda la poesia più alta fra tutte, la parabolica (« *poësis parabolica inter reliquas eminet* »). Altrove chiama la poesia « *somnium* » ovvero dichiara addirittura che « *scientias fere non parit* » e che « *pro lusu potius ingenii quam pro scientia est habenda* », e musica, pittura e scultura relega tra le arti vo-

¹ *Perf. poesia*, I, c. 18, pp. 232-3.

² Venezia, 1745.

³ *Perf. poesia*, I, c. 6.

⁴ *Op. cit.*, I, c. 4, p. 42.

⁵ *Ragion poetica*, I, c. 7.

luttuarie¹. — L'Addison identificava i piaceri dell'immaginazione con quelli prodotti dagli oggetti visibili o da idee tratte da essi, e che non sono così forti come i piaceri dei sensi, né così raffinati come quelli dell'intelligenza; mettendo nel medesimo gruppo il piacere che si prova nel trovare i riscontri tra imitazioni e cose imitate, copie e originali, e nell'acuire per mezzo di tale esercizio lo spirito d'osservazione².

Il sensualismo del Du Bos e degli altri fautori del sentimento appare a chiare note. L'arte è, pel primo, un pasatempo, il cui piacere consiste nel sentirsi l'animo occupato senza fatica ed ha affinità col piacere degli spettacoli gladiatori, delle corse di tori o dei tornei³.

Sentimento e
sensualismo.

Per queste ragioni, pure notando l'importanza che spetta nella preistoria dell'Estetica a quelle nuove parole e ai nuovi concepimenti che esprimevano; pure riconoscendo che operarono quasi lievito nel dibattuto problema estetico, che il Rinascimento aveva ripreso al punto in cui l'avevano lasciato i pensatori dell'antichità; non sapremmo scorgere, nell'apparizione di esse, la nascita vera e propria della nostra scienza. Con quelle parole, e coi dibattiti che ne sorgevano, il fatto estetico chiedeva a voce sempre più alta e insistente la sua giustificazione teorica; ma non l'otteneva ancora né per mezzo di esse né per altra via.

¹ *De dignitate*, II, c. 13; III, c. 1; IV, c. 2; V, c. 1.

² *Spectator*, I, c., specie pp. 487, 503.

³ Op. cit., sez. 2.

IV

LE IDEE ESTETICHE NEL CARTESIANESIMO E NEL LEIBNIZIANISMO E L'« ÆSTHETICA » DEL BAUMGARTEN

Il cartesianismo e la fantasia.

Il mondo oscuro delle ingegnosità, dei gusti, delle fantasie, dei sentimenti, dei non so che, non fu preso in esame né, per così dire, raccolto nei quadri della filosofia da Cartesio. Il filosofo francese aborrisce l'immaginazione, derivante, secondo lui, dall'agitarsi degli spiriti animali; e, pur non condannando del tutto la poesia, l'ammetteva solo in quanto fosse regolata dall'intelligenza, ossia da quella facoltà che salva l'uomo dai capricci della *folle du logis*. La tollerava, ecco tutto; ed era disposto a non rifiutarle « *aucune chose qu'un philosophe lui puisse permettre sans offenser sa conscience* »¹. È stato giustamente osservato che l'equivalente estetico dell'intellettualismo cartesiano è il Boileau², sottomesso alla rigida *raison* (« *Mais nous que la raison à ses règles engage...* »), e caldo fautore dell'allegorismo. E abbiamo già avuto occasione di accennare per incidente agli sfoghi del Malebranche contro l'immaginazione. Lo spirito matematico, diffuso in Francia dal cartesianismo,

¹ Lettere al Balzac e alla principessa Elisabetta.

² *Art poétique* (1669-1674).

toglieva la possibilità di una seria considerazione della poesia e dell'arte. L'italiano Antonio Conti, recatosi colà e spettatore delle dispute letterarie che vi s'agitavano, faceva dei critici francesi (La Motte, Fontenelle e loro seguaci) questa descrizione: « *Ils ont introduit dans les belles lettres l'esprit et la méthode de M. Descartes; et ils jugent de la poésie et de l'éloquence indépendamment des qualités sensibles. De là vient aussi qu'ils confondent le progrès de la philosophie avec celui des arts. Les modernes, dit l'abbé Terrasson, sont plus grands géomètres que les anciens: donc ils sont plus grands orateurs et plus grands poètes* »¹. Contro questo « spirito matematico », introdotto nelle cose d'arte e di sentimento, si batteggiava ancora in Francia al tempo degli enciclopedisti; e la battaglia ebbe risonanze in Italia, come si può vedere nelle proteste del Bettinelli e di altri scrittori. Quando il Du Bos pubblicò il suo ardito libro, vi fu un consigliere del parlamento di Bordeaux, Gian Giacomo Bel, il quale compose (1726) una dissertazione per oppugnare la pretesa di far giudice dell'arte il sentimento².

Il cartesianesimo non poteva avere, dunque, un'Estetica della fantasia. Il *Traité du beau*, pubblicato dal cartesiano eclettico J. P. de Crousaz (1715), riponeva il bello non nel piacevole e nel sentimento, del quale non si può discutere, ma in ciò che si approva e che perciò si riduce a idee. E di queste idee enumerava cinque: varietà, unità, regolarità, ordine e proporzione, osservando: « *la variété tempérée par l'unité, la régularité, l'ordre et la proportion, ne sont pas assurément des chimères; elles ne sont pas du ressort de la fantaisie, ce n'est pas le caprice qui*

Il Crousaz,
l'André.

¹ Lettera al marchese Maffei, circa il 1720, in *Prose e poesie*, II, Venezia, 1756, p. cxx.

² SULZER, op. cit., I, p. 50.

en décide »; esse erano. cioè, per lui, caratteri reali del bello, fondati nella natura e nella verità. La quale determinazione della bellezza riscontrava poi nelle singole bellezze delle scienze (geometria, algebra, astronomia, fisica, storia), della virtù, dell'eloquenza e della religione, ritrovando, come gli pareva, in tutti questi casi i caratteri soprapstabiliti ¹. Un altro cartesiano, il gesuita André (1742) ², distingueva un bello essenziale indipendente da ogni istituzione umana e anche divina, un bello naturale indipendente dalle opinioni degli uomini, e un bello, fino a un certo punto, arbitrario e d'istituzione umana: il primo, regolarità, ordine, proporzione, simmetria (e l'André s'appoggiava per esso a Platone, accogliendo in ultimo la definizione di sant'Agostino); il secondo, avente per misura principale la luce che genera i colori (e il buon cartesiano non mancava di profittare per questa parte delle dottrine del Newton); il terzo appartenente alla moda e alla convenzione, ma che non deve per altro violare mai il bello essenziale. Ciascuna di queste tre forme di bello era poi bipartita in bello sensibile o dei corpi, e bello intelligibile o dell'anima.

Gl'Inglese:
Locke, Shaftesbury, Hutcheson e la scuola scozzese.

Come in Francia Cartesio, così in Inghilterra il Locke (1690) è intellettualista e non conosce altra forma di elaborazione spirituale se non la riflessione sui sensi. Accoglie, per altro, dalla letteratura del tempo la distinzione tra ingegno e giudizio: il primo dei quali, secondo lui, combina con piacevole varietà le idee e vi scopre qualche somiglianza e relazione per farne belle pitture, che divertano e colpiscano l'immaginazione; il secondo (giudizio o

¹ *Traité du Beau*, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples tirez de la plupart des arts et des sciences, 1715 (2^a ediz., Amsterdam, 1724), spec. cc. 1 e 2.

² *Essai sur le Beau*, Parigi, 1741 (ed. Parigi, 1810).

intelletto) cerca invece le differenze a norma di verità. « L'ingegno, soddisfatto dalla bellezza della pittura e dalla vivacità dell'immaginazione, non si cura di andare più oltre. E, infatti, si fa torto in qualche modo a tale sorta di pensieri spiritosi, esaminandoli con le regole severe della verità e della sana ragione; donde si vede che ciò che si chiama ingegno consiste in qualcosa che non è punto d'accordo con la verità e con la ragione »¹. Anche in Inghilterra vi furono filosofi che svilupparono un'Estetica astratta e trascendente, sebbene più sensualmente colorita di quella dei cartesiani francesi. Lo Shaftesbury (1709) innalza il gusto a un senso o istinto del bello: senso dell'ordine e della proporzione, identico a quello morale e anticipante, con le sue *preconceptions* o *presentations*, il riconoscimento della ragione. Corpi, spiriti, Dio sono i tre gradi della bellezza². Dallo Shaftesbury dipende Francesco Hutcheson (1723), il quale rese popolare il senso interno della bellezza, come qualcosa che tramezza la sensualità e la razionalità ed è volto a conoscere l'unità nella varietà, la concordia nel molteplice, il vero, il buono e il bello nella loro sostanziale identità. A questo senso l'Hutcheson riconduce il piacere dell'arte, ossia dell'imitazione e della rispondenza tra copia e originale: bello relativo da distinguere dall'assoluto³. La medesima concezione rimane all'incirca dominante presso gli scrittori inglesi del secolo decimottavo, come il Reid, capo della scuola scozzese, e Adamo Smith.

¹ *An essay concerning human understanding* (trad. franc., in *Œuvres*, Parigi, 1854), l. II, c. 11, § 2.

² *Characteristics of men, manners, opinions, times*, 1709-11 (Basilea, 1790, 3 voll.).

³ *Enquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*, Londra, 1723 (trad. franc., Amsterd., 1749).

Leibniz: le piccole percezioni e la conoscenza confusa.

Piú ampiamente, e con ben altro vigore filosofico, il Leibniz aprí le porte a tutta quella folla di fatti psichici, che l'intellettualismo cartesiano allontanava da sé con orrore. Nella sua concezione della realtà, governata dalla legge del continuo (*natura non facit saltus*) e in cui la scala degli esseri va senza interruzione dagli infimi a Dio, l'immaginazione, il gusto, l'ingegno e simili trovavano agevolmente il posto in cui collocarsi. I fatti, che ora diciamo estetici, s'identificavano con la cognizione confusa di Cartesio, che poteva essere chiara senza per altro essere distinta: terminologia derivante, come sappiamo, dalla Scolastica, e suggerita forse in modo particolare dalle dottrine di Duns Scotus, il quale ebbe riedizione e fortuna per l'appunto nel Seicento¹.

Già nel *De cognitione, veritate et ideis* (1648) il Leibniz, dopo aver distinto la *cognitio* in *obscura vel clara*, e la *clara* in *confusa vel distincta* e la *distincta* in *adæquata vel inadæquata*, osservava che i pittori e gli altri artisti, pure giudicando assai bene le opere d'arte, non sanno rendere conto dei loro giudizi, e a chi loro ne domandi sogliono rispondere che ciò ch'essi condannano lascia a desiderare un non so che («*at iudicii sui rationem reddere sæpe non posse, et quærenti dicere, se in re, quæ displicet, desiderare nescio quid*»)². Ne hanno, insomma, cognizione chiara, ma confusa e non distinta; conoscenza fantastica, diremmo noi, e non razioeinativa, la quale ultima, in fatto d'arte, è esclusa. Sono cose che non si possono definire: «*on ne les fait connaître que par des exemples, et, au reste, il faut dire que c'est un je ne sais quòi, jusqu'à ce qu'on en déchiffre la contexture*»³. Ma codeste «*perceptions con-*

¹ Si veda sopra, p. 195.

² *Opera philosophica* (ed. Erdmann), p. 78.

³ *Nouveaux essais*, II, c. 22.

fuses ou sentiments » hanno « *plus grande efficacité que l'on ne pense: c'é sont elles qui forment ce je ne sais quoi, ces goûts, ces images de qualités des sens* »¹. Donde risulta chiaro che, nel trattare di esse, il Leibniz si riferiva alle discussioni estetiche di cui si è parlato nel capitolo precedente; e infatti egli ricorda in un certo punto, il libro del Bouhours².

Potrebbe sembrare che, applicando la parola « *claritas* » ai fatti estetici e negando a essi la « *distinctio* », il Leibniz ne avesse riconosciuto il carattere affatto proprio, non sensuale e insieme non intellettuale. Non piú sensuali sembrerebbero essere per lui in quanto hanno la loro « *claritas* », diversa dal diletto o dalla commozione sensuale; non intellettuali, perché privi di « *distinctio* ». Ma la « *lex continui* » e l'intellettualismo leibniziano vietano di accogliere siffatta interpretazione. Oscurità e chiarezza sono qui gradi quantitativi di una conoscenza unica, distinta o intellettuale, alla quale entrambe tendono e che viene raggiunta nel grado piú alto. Ammettendo, infatti, che gli artisti giudichino con percezioni confuse, chiare ma non distinte, non si esclude che queste si possano correggere e inverare con la conoscenza intellettuale. L'oggetto medesimo che la fantasia conosce confusamente sebbene chiaramente, viene conosciuto dall'intelletto chiaramente e distintamente. Il che varrebbe quanto dire che un'opera d'arte possa essere perfezionata col determinarla mercé il pensiero. Nella stessa terminologia adottata dal Leibniz, per la quale il senso e la fantasia sono presentati come oscuri e confusi, c'è una tinta di dispregio e il sottinteso di una forma unica davvero conoscitiva. Né diversamente bisogna intendere la definizione leibniziana della

Intellettualismo del Leibniz.

¹ *Nouv. ess.*, prefaz.

² *Op. cit.*, II, c. 11.

musica, quale « *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* ». Altrove egli dice: « *Le but principal de l'histoire, aussi bien que de la poésie, doit être d'enseigner la prudence et la vertu par des exemples, et puis de montrer le vice d'une manière qui en donne l'aversion et qui porte ou serve à l'éviter* »¹. La « *claritas* », attribuita ai fatti estetici è, insomma, non già differenza specifica, ma parziale anticipazione della « *distinctio* » intellettiva. Certo, aver posto questo grado è un progresso importante; ma, in ultima analisi, la dottrina del Leibniz non è fondamentalmente diversa da quella di coloro, i quali, foggiano le nuove parole e le empiriche distinzioni da noi studiate, avevano fermato in qualche modo l'attenzione su ciò che i fatti estetici presentano di peculiare.

Speculazioni
sul linguag-
gio.

Questo invincibile intellettualismo si osserva anche nelle speculazioni, allora diventate più vive, circa il linguaggio. I critici del Rinascimento e del Cinquecento, allorché tentarono di sollevarsi sopra le grammatiche meramente empiriche e precettive, e di dare a queste un certo sistema, caddero nel logicismo, pel quale le forme grammaticali erano spiegate come ripieni, improprietà, metafore, ellissi. Così Giulio Cesare Scaligero (1540), così anche il più profondo di tutti, Francesco Sanchez (Sanctius o Sanzio), detto il Brocense. Il quale, nella sua *Minerva* (1587), sostiene che i nomi sono imposti alle cose razionalmente; esclude le interiezioni, come meri segni di letizia o di dolore, dalle parti del discorso; non ammette nomi eterogenei o eteroclitici, ed elabora la sintassi per mezzo di quattro figure di costruzione, stabilendo il principio: « *doctrinam supplendi esse valde necessariam* », cioè che le varietà grammaticali si spiegano con l'ellissi, con l'abbreviazione e col mancamento rispetto alla forma logica tipica¹. Lo stesso

¹ *Essais de Théodicée*, parte III, § 148.

indirizzo seguì Gaspare Scioppio, che combatté (violentemente, al suo solito) la vecchia grammatica, andò gridando la grammatica *sanctiana* rimasta per un tratto quasi sconosciuta, e pubblicò un libro col titolo di *Grammatica philosophica* (1628)². Né va dimenticato, tra i critici del secolo decimosettimo, Iacopo Perizonio, autore di un commento sull'opera del Sanchez (1687). Tra i filosofi propriamente detti discorreva della grammatica filosofica, e dei meriti e difetti delle varie lingue, Bacone³. Nel 1660, Claudib Lancetot e l'Arnauld dettero fuori la *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal*, applicazione rigorosa dell'intellettualismo cartesiano alle forme grammaticali, dominata dal pregiudizio dell'artificialità del linguaggio. Il Locke e il Leibniz specularono entrambi sul linguaggio⁴; e, per grandi che siano i meriti del secondo quale promotore d'indagini storiche circa le lingue, nessuno dei due riuscì a un concetto nuovo. Il Leibniz nutrì tutta la vita il pensiero di una lingua universale, di un'« *ars characteristic universalis* », dalle cui combinazioni sperava grandi avanzamenti scientifici: pensiero affacciatosi alla mente di altri (Wilkins) prima che alla sua, e carezzato ancora da parecchi ai giorni nostri, benché del tutto assurdo.

Per correggere le idee estetiche del Leibniz era necessario mutare le fondamenta stesse del suo sistema, e cioè il cartesianismo al quale egli si era appoggiato. Questo non fecero gli scolari di lui, ché anzi si nota in essi una mag-

Cr. Wolff.

¹ FRANCISCI SANCTII, *Minerva seu de causis linguæ latinæ commentarius*, Salamanca, 1587 (ed. con aggiunte di Gaspare Scioppio, Padova, 1663): cfr. l. I, cc. 1, 2, 9; e il l. IV.

² GASPERIS SCIOPPII, *Grammatica philosophica*, Milano, 1628 (Venezia, 1728).

³ *De dignitate*, ecc., l. VI, c. 1.

⁴ LOCKE, *An essay*, ecc., l. III; LEIBNIZ, *Nouveaux essais*, l. III.

giore accentuazione dell'intellettualismo. Cristiano Wolff, dando forma scolastica alle geniali osservazioni del maestro, poneva come prima parte del sistema la dottrina della conoscenza, concepita quale « organo » o strumento, cui si accompagnavano poi il diritto naturale, l'etica e la politica, componenti tutti insieme l'« organo » dell'attività pratica: il resto era o teologia o metafisica, o pneumatologia e fisica (dottrina della psiche, e dottrina della natura fenomenica). E quantunque il Wolff distingua una fantasia produttiva, dominata dal principio di ragion sufficiente e diversa da quella meramente associativa e caotica¹, pure una scienza della fantasia, considerata quale nuovo valore teoretico, in quella sua sistematica non poteva trovare posto. La conoscenza inferiore, come tale, apparteneva alla Pneumatologia e non era in grado di possedere un suo proprio « organo », ma, tutt'al più, entrava a far parte dell'organo già costituito, il quale la correggeva o superava mercé la conoscenza logica; al modo stesso che l'Etica procedeva rispetto alla « *facultas appetitiva inferior* ». E come in Francia alla filosofia di Cartesio la poetica del Boileau, così in Germania alle teorie cartesiano-leibniziane del Wolff rispondeva la poetica razionalistica del Gottsched (1729)².

Richiesta di un organo della conoscenza inferiore.

Certo, s'intravedeva in qualche modo che anche nelle facoltà inferiori operava una qualche distinzione tra perfetto e imperfetto, tra valori e non valori. Più volte è stato riferito il brano di un libro (1725) del leibniziano Bülffinger, in cui è detto: « *Vellem existerent qui circa facultatem sentiendi, imaginandi, attendendi, abstrahendi et memoriam præstarent quod bonus ille Aristoteles, adeo hodie omnibus sordens, præstitit circa intellectum:*

¹ *Psychol. empirica* (Francof. e Lipsia, 1738), §§ 138-172.

² JOH. CR. GOTTSCHED, *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, Lipsia, 1729.

hoc est ut in artis formam redigerent quicquid ad illas in suo usu dirigendas et iuvandas pertinet et conducit, quem ad modum Aristoteles in Organo logicam sive facultatem demonstrandi redegit in ordinem »¹. Ma chi legga il brano nel contesto, si accorge subito che l'organo vagheggiato sarebbe riuscito nient'altro che una serie di ricette per rafforzare la memoria, educare l'attenzione, e così via: una tecnica, insomma, e non un'Estetica. Simile idea aveva innanzi manifestato in Italia il Trevisano (1708), il quale, affermando possibile l'educazione dei sensi per opera della mente, ammetteva altresì un'arte del sentimento, « che rispetto al costume darà la prudenza, e rispetto alla cognizione il buon gusto »². Si noti inoltre che il Bülffinger passava ai suoi tempi per dispregiatore della poesia, tanto che contro di lui fu scritta una dissertazione per sostenere che « la poesia non diminuisca la facoltà di concepire distintamente le cose »³. Il Bodmer e il Breitinger si proposero di « dedurre tutte le parti dell'eloquenza con certezza matematica » (1727), e il secondo disegnò una Logica dell'immaginazione (1740), alla quale assegnava lo studio delle similitudini e delle metafore; senonché, quand'anche avesse eseguito il suo proposito, è da supporre che difficilmente avrebbe fatto cosa, sotto l'aspetto filosofico, troppo diversa dai trattati che sull'argomento avevano già composto i retori italiani del Seicento.

Tra queste discussioni e questi tentativi si venne formando il giovane Alessandro Amedeo Baumgarten di Berlino, il quale dallo studio della filosofia volfiana, e studiando insieme e insegnando poesia ed eloquenza latina, fu con-

Aless. Baumgarten; l'« *Æsthetica* ».

¹ *Dilucidationes philosophicæ de Deo, anima humana et mundo*, 1725 (Tubinga, 1768), § 268.

² Pref. alle *Rifless. sul gusto*, ed. cit., p. 75.

³ BORINSKI, *Poetik d. Renaiss.*, p. 380, in nota.

dotto a ripigliare la questione e a ripensare circa il modo di ridurre i precetti dei retori a rigore e sistema filosofico. Onde nel settembre 1735, a ventun anno, come tesi di abilitazione pel dottorato, poté pubblicare un opuscolo: *Meditationes philosophicæ de nonnullis ad poëma pertinentibus*¹, in cui fu scritta per la prima volta la parola « Estetica », come nome di scienza speciale². Alla sua scoperta giovanile il Baumgarten tenne sempre molto; e, chiamato a insegnare nell'università di Francoforte sull'Oder, vi fece nel 1742, e poi di nuovo nel 1749, richiesto, alcuni corsi di Estetica (« *quædam consilia dirigendarum facultatum inferiorum, novam per acroasin, exposuit* »)³. Nel 1750, diè alle stampe il primo volume di un ampio trattato, in cui la parola *Æsthetica* saliva agli onori del frontespizio⁴; nel 1758 ne pubblicò una seconda parte piú smilza: impedito dalle malattie e poi dalla morte (avvenuta nel 1762) di condurre l'opera a compimento.

L'Estetica come scienza della conoscenza sensibile.

Che cosa è l'Estetica pel Baumgarten? Oggetto dell'Estetica sono i fatti sensibili (αἰσθητά), che gli antichi diligentemente distinsero sempre da quelli mentali (νοητά)⁵; ed essa è, dunque, *scientia cognitionis sensitivæ, theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis*⁶. La Rettorica e la Poetica costituiscono due discipline speciali e dipendenti, alle quali l'Estetica lascia le distinzioni dei generi letterarî e altre determinazioni minute⁷; perché le leggi che ella investiga si dif-

¹ Halæ Magdeburgicæ, 1735 (ristampa a cura di B. Croce, Napoli, 1900).

² *Med.*, § 116.

³ *Æsthetica*, I, pref.

⁴ *Æsthetica*, Scripsit ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN, Prof. Philosophiæ, Traiecti cis Viadrum, Impens, Ioannis Christiani Kleyb, 1750; parte seconda, 1758.

⁵ *Med.*, § 116.

⁶ *Æsth.*, § 1.

⁷ *Med.*, § 117.

fondono per tutte le arti, quasi stella dei naviganti per ciascuna (*quasi cynosura quædam specialium*)¹, e bisogna ricavarle non da pochi casi e con induzione incompleta e in modo empirico, ma dall'universalità del fatto (*falsa regula peior est quam nulla*)². Né l'Estetica è da confondere con la Psicologia, che fornisce soltanto i presupposti; scienza indipendente, dà le norme del conoscere sensitivamente (*sensitive quid cognoscendi*)³ e tratta della « *perfectio cognitionis sensitivæ, qua talis* », ch'è la bellezza (*pulcritudo*), come il suo contrario, l'imperfezione, è la bruttezza (*deformitas*)⁴. Bisogna escludere dalla bellezza della conoscenza sensibile (*pulcritudo cognitionis*) la bellezza degli oggetti e della materia (*pulcritudo obiectorum et materiæ*), con la quale, a cagione dell'uso linguistico, è spesso malamente confusa, perché sta di fatto che le cose turpi si possono pensare bellamente e le belle bruttamente (*quacum ob receptam rei significationem sæpe sed male confunditur; possunt turpia pulcre cogitare ut talia, et pulciora turpiter*)⁵. Le rappresentazioni poetiche sono quelle confuse o fantastiche: la distinzione, ossia l'intellettività, non è poetica. Quanto maggiore è la determinazione, maggiore è la poesia; gl'individui, « *omni-mode determinata* », sono altamente poetici; e poetiche sono le immagini o fantasmi, e tutto ciò che si riferisce al senso. Il giudizio delle rappresentazioni sensibili o fantastiche è il gusto o « *iudicium sensuum* »⁶. — Queste, in breve, le verità, che il Baumgarten esponeva nelle *Meditationes*, e, con molte distinzioni ed esemplificazioni, nell'*Æsthetica*.

I critici tedeschi osservano quasi concordemente⁷ che il Baumgarten, al posto da lui assegnato all'Estetica, scienza

Critica di giudizi dati sul Baumgarten.

¹ *Æsth.*, § 71.

² *Æsth.*, § 53.

³ *Med.*, § 115.

⁴ *Æsth.*, § 14.

⁵ *Æsth.*, § 18.

⁶ *Med.*, § 92.

⁷ RITTER, *Gesch. d. Philos.* (trad. franc., *Hist. d. l. phil. mod.*, III, p. 365); ZIMMERMANN, *Gesch. d. Æsth.*, p. 168; J. SCHMIDT, *L. u. B.*, p. 48.

della cognizione sensitiva, avrebbe dovuto svolgere una specie di Logica induttiva. Ma di questo biasimo bisogna purgarlo: più filosofo forse in ciò dei suoi critici, egli intendeva che una Logica induttiva è sempre intellettuale perchè conduce ad astrazioni e formazioni di concetti. La relazione tra la « *cognitio confusa* » e i fatti poetici e artistici, che sono quelli del gusto, era stata, prima di lui, notata dal Leibniz; e né questi né il Wolff né altri della scuola pensarono che una trattazione della « *cognitio confusa* » e delle « *petites perceptions* » potesse mai intendersi come una Logica dell' induzione. — Per altro, gli stessi critici attribuiscono, quasi per compenso, al Baumgarten un merito che neppure gli appartiene, almeno nella misura ch'essi dicono. A parer loro, egli avrebbe compiuto una rivoluzione, mutando in differenza specifica quella meramente graduale e quantitativa del Leibniz¹, e facendo del confuso qualcosa che era non più negativo ma positivo², con l'attribuire alla cognizione sensitiva « *qua talis* » una « *perfectio* »; e, rotta in tal modo l'unità della monade leibniziana e dato uno strappo alla « *lex continui* », avrebbe fondato l'Estetica. Passo da gigante, che gli assicurerebbe il nome di padre, non putativo ma effettivo, della nuova scienza.

Senonché, per meritare a buon diritto codesto titolo il Baumgarten avrebbe dovuto sciogliere le contraddizioni in cui s'avvolgevano, col Leibniz, tutti gl'intellettualisti. Non bastava porre una « *perfectio* »; ché tale, senza dubbio, era anche la « *claritas* », attribuita dal Leibniz alla cognizione confusa, la quale, priva di chiarezza, restava oscura, cioè imperfetta. Era d'uopo sostenere quella perfezione « *qua talis* » contro la « *lex continui* », e tenerla lontana da ogni miscuglio intellettualistico. Altrimenti, si

¹ DANZEL, *Gottsched*, p. 218; MEYER, *L. u. B.*, pp. 35-8.

² SCHIMDT, *op. cit.*, p. 44.

sarebbe rientrati nel labirinto senza uscita del verisimile che è e non è il falso, dell'ingegno che è e non è l'intelletto, del gusto che è e non è il giudizio intellettuale, dell'immaginazione e del sentimento che sono e non sono sensualità e compiacenza materiali. E, nonostante il nuovo nome, nonostante (si conceda pure) l'insistere più fortemente che non il Leibniz sul carattere sensibile della poesia, l'Estetica, come scienza, non sarebbe nata.

Or bene: il Baumgarten non superò nessuno degli ostacoli accennati. A questa conclusione conduce uno studio attento e spregiudicato delle opere di lui. Già nelle *Meditationes* egli non giunge a distinguere nettamente fantasia e intelletto, cognizione confusa e cognizione distinta, e la legge di continuità lo conduce a porre una scala di più e di meno: tra le cognizioni, le oscure sono meno poetiche delle confuse; le distinte non sono poetiche, ma quelle dei generi poi (cioè le distinte e intellettuali) sono poetiche anch'esse, benché tanto più quanto il genere è più basso; i concetti composti sono più poetici dei semplici; quelli di maggiore comprensione sono « *extensive clariores* »¹. Nell'*Æsthetica*, determinando più particolarmente il suo pensiero, il Baumgarten ne scopre apertamente i difetti. Se nell'introduzione può ancora sembrare che la verità estetica sia per lui la conoscenza dell'individuale, questa parvenza è dissipata dalle ulteriori dilucidazioni. Da buon oggettivista, egli ammette che alla verità metafisica risponda nell'animo quella soggettiva, che è la verità logica in senso largo o estetico-logica². E la pienezza di tale verità è quella non già del genere o della specie, ma dell'individuo. Il genere è vero, la specie più vera, l'individuo verissimo³. La verità logica formale si acquista « *cum iactura* » di molta e grande perfezione materiale: « *quid*

Intellettualismo del Baumgarten.

¹ *Med.*, §§ 19, 20, 23.

² *Æsth.*, § 424.

³ *Op. cit.*, § 441.

enim est abstractio, si iactura non est? » ¹. Ciò posto, la verità logica si distingue da quella estetica in questo: che la verità metafisica e oggettiva ora si presenta all'intelletto, ed è verità logica in senso stretto; ora all'analogo della ragione e alla facoltà conoscitiva inferiore, ed è verità estetica ²: verità minore, in cambio di quella prima che l'uomo, per effetto del « *malum metaphysicum* », non sempre può conseguire ³. Così le verità morali si presentano in un modo a un poeta comico, e in un altro al filosofo dell'Etica; un'eclissi è descritta in un modo dall'astronomo, e in un altro da un pastore che parli ai suoi compagni e alla sua bella ⁴. Anche gli universali sono, almeno in parte, accessibili alla facoltà inferiore ⁵. Poniamo due filosofi che disputino, un dommatico e uno scettico, e un esteta che stia a sentire. Se gli argomenti da ambo le parti si equilibrano in modo che l'esteta non giunga a scorgere dove stia il vero e dove il falso, quella parvenza è per lui verità estetica; se uno dei due sconfigge l'avversario in modo che ne risulti evidente l'errore, l'errore schiarito è falsità anche estetica ⁶. Le verità propriamente estetiche sono dunque (ecco la parola decisiva) quelle che non sembrano né del tutto vere né del tutto false: le verisimili. « *Talia autem de quibus non complete quidem certi sumus, neque tamen falsitatem aliquam in iisdem appercipimus, sunt verisimilia. Est ergo veritas æsthetica, a potiori dicta verisimilitudo, ille veritatis gradus, qui, etiamsi non evector sit ad completam certitudinem, tamen nihil contineat falsitatis observabilis* » ⁷. E, più particolarmente, subito dopo: « *Cuius habent spectatores auditoresve intra animum quum vident audiuntve, quasdam anticipa-*

¹ *Æsth.*, § 560.

² Op. cit., § 424.

³ Op. cit., § 557.

⁴ Op. cit., §§ 425, 429.

⁵ Op. cit., § 443.

⁶ Op. cit., § 448.

⁷ Op. cit., § 483.

tiones, quod plerumque fit, quod fieri solet, quod in opinione positum est, quod habet ad hæc in se quandam similitudinem, sive id falsum (logice et latissime) sive verum sit (logice et strictissime), quod non sit facile a nostris sensibus abhorrens: hoc illud est εἰκός et verisimile quod, Aristotele et Cicerone assentiente, sectetur æstheticus »¹. Il verisimile abbraccia ciò che è vero, e certo all'intelletto e ai sensi, quel che è certo ai sensi ma non all'intelletto, le cose probabili logicamente ed esteticamente, ciò che è logicamente improbabile ma esteticamente probabile, e, perfino, cose esteticamente improbabili ma complessivamente probabili o tali che non se ne avverta l'improbabilità². Con ciò, siamo tornati all'ammissione dell'impossibile e dell'assurdo, dell'ἀδύνατον e dell'ἄτοπον aristotelici.

Se da questi paragrafi di capitale importanza per l'intelligenza del vero pensiero del Baumgarten si passa a rileggere l'introduzione della sua opera, si ritrova lo stesso concetto comune ed erroneo della facoltà poetica. A chi gli obiettava che della conoscenza confusa e inferiore non bisogna darsi cura, sia perché « *confusio mater erroris* », sia perché « *facultates inferiores, caro, debellandæ potius sunt quam exercitandæ et confirmandæ* », egli rispondeva: che la confusione è condizione per provare la verità; che la natura non fa salti dall'oscurità alla distinzione; che alla luce meridiana si giunge dalla notte attraverso l'aurora (*ex nocte per auroram meridies*); che si richiede, sulle facoltà inferiori, governo e non tirannide (*imperium in facultates inferiores poscitur, non tyrannis*)³. È, dunque, sempre il modo di vedere del Leibniz, del Trevisano e del Bülfinger. Il Baumgarten sta in continuo sospetto che altri lo accusi di trattar cose indegne di un filosofo. « *Quousque tandem* (si fa egli dire) tu, professore di filo-

¹ *Æst.*, § 484.² *Op. cit.*, §§ 485, 486.³ *Op. cit.*, §§ 7, 12.

sofia teoretica e morale, osi lodare menzogne e miscele di vero con falso come opere assai nobili? »¹. E se da qualcosa riesce a guardarsi, è per l'appunto del sensualismo non frenato e non moralizzato. La perfezione sensitiva del cartesianismo e del volfianismo mostrava qualche tendenza a confondersi col semplice piacevole, col sentimento della perfezione del nostro organismo²; ma il Baumgarten non cade in questa confusione. Allorché, nel 1745, un tal Quistorp combatté la teoria estetica di lui, dicendo che se la poesia consisteva nella perfezione sensuale, era cosa dannosa agli uomini, il Baumgarten scrisse sdegnosamente: che si augurava di non trovar mai tempo da rispondere a critici di tal fatta, i quali confondevano la sua « *oratio perfecta sensitiva* » con una « *oratio perfecte (cioè, omnino) sensitiva* »³.

In tutta l'Estetica del Baumgarten, fuori del titolo e delle prime definizioni, si sente la muffa dell'antiquato e del comune. Lo abbiamo visto riferirsi, per quel che concerne il principio della sua scienza, ad Aristotele e a Cicerone; in un altro punto, egli ricongiunge espressamente la sua Estetica alla Rettorica dell'antichità, ricordando la verità, già enunciata da Zenone stoico, « *esse duo cogitandi genera, alterum perpetuum et latius, quod Rhetorices sit, alterum concisum et contractius, quod Dialectices* », e identificando il primo con l'orizzonte estetico, il secondo con quello logico⁴. Nelle *Meditationes*, si appoggia allo Scaligero e al

¹ *Æsth.*, § 478.

² Cfr. WOLFF, *Psych. empir.*, § 511, e il passo del Cartesio ivi citato: si vedano anche §§ 542-550.

³ TH. JOH. QUISTORP, nel *Neuen Bücher-Saal*, 1745, fasc. 5: *Erweis dass die Poesie schon für sich selbst ihre Leibhaber leichtlich unglücklich machen kann*; e A. G. BAUMGARTEN, *Metaphysica*, 2ª ed., 1748, prefaz.: cfr. DANZEL, *Gottsched*, pp. 215, 221.

⁴ *Æsth.*, § 122.

Vossio ¹. Degli scrittori piú moderni, oltre i filosofi (Leibniz, Wolff, Bülfinger), cita il Gottsched, l'Arnold ², il Werenfels, il Breitinger ³; e, per mezzo di costoro, gli poterono giungere le discussioni sul gusto e sulla fantasia, se pur non conosceva altresí direttamente l'Addison e il Du Bos, e gl'italiani, allora tanto studiati in Germania, le somiglianze coi quali saltano agli occhi. Coi suoi predecessori il Baumgarten si sente, non già in opposizione, ma in accordo. Nessuna coscienza di rivoluzionario è in lui; e se, di certo, accade talvolta che si compiano rivoluzioni senza che se n'abbia coscienza, tale, a ogni modo, non fu il caso suo. L'opera del Baumgarten è ancora una voce del problema estetico, che chiede la sua soluzione: una voce tanto piú forte, in quanto pronunzia un motto d'ordine; bandisce una nuova scienza, che si presenta in completo assetto scolastico; dà alla nascita un anticipato battesimo e la chiama « Estetica », con un nome che resterà. Ma il nome nuovo è vuoto di contenuto veramente nuovo; l'armatura filosofica manca del corpo vigoroso che l'indossi. L'eccellente Baumgarten, uomo pieno di calore e di convinzione, spesso così schietto e vivace nel suo latino scolastico, è una simpatica e ragguardevole figura nella storia dell'Estetica; ma sempre della scienza in formazione, non della formata; dell'Estetica *condenda*, non della *condita*.

¹ *Med.*, § 9.

² *Op. cit.*, §§ 111, 113.

³ *Æsth.*, § 11.

Vico scopritore della scienza estetica.

Il rivoluzionario, che, mettendo da parte il concetto del verisimile e intendendo in modo nuovo la fantasia penetrò la vera natura della poesia e dell'arte, e scoperse, per così dire, la scienza estetica, fu l'italiano Giambattista Vico.

Dieci anni innanzi che si pubblicasse in Germania il primo opuscolo del Baumgarten, usciva in Napoli (1725) la prima *Scienza nuova*, la quale svolgeva, sulla natura della poesia, idee anticipate già nel 1721 nel *De constantia iurisprudētis*, frutti di «venticinque anni di una continua ed aspra meditazione»¹. Nel 1730, il Vico le ripresentava con nuovi svolgimenti, che davano luogo a due libri speciali (*Della sapienza poetica* e *Della discoperta del vero Omero*), nella seconda *Scienza nuova*. E non si stancava di ripeterle e inculcarle ai mal disposti contemporanei, tutte le volte che gliene capitasse l'occasione, in prefazioni e in lettere, in poesie per nozze e per funerali, e finanche negli attestati che gli toccava di stendere quale pubblico censore di libri.

¹ *Scienza nuova prima*, l. III, c. 5 (*Opere* di G. B. Vico, ordinate da G. FERRARI, 2^a ed., Milano, 1852-4).

Che cosa erano queste idee? Né più né meno (si può dire) che la risoluzione del problema posto da Platone, tentato e non sciolto da Aristotele, e ritentato indarno variamente dal Rinascimento in poi. — La poesia è cosa razionale o irrazionale, spirituale o brutale? E, se è spirituale, quale ne è la qualità propria, e in che si distingue dalla storia e dalla scienza?

Platone l'aveva confinata, come sappiamo, nella parte vile dell'anima, tra gli spiriti animali. Ma il Vico la risolveva: egli ne fa un periodo della storia dell'umanità, e poiché la sua è storia ideale, i cui periodi non sono fatti contingenti ma forme dello spirito, ne fa un momento della storia ideale dello spirito, una forma della coscienza. La poesia viene prima dell'intelletto, ma dopo il senso: confondendola con questo, Platone non aveva riconosciuto il posto che le spetta e l'aveva scacciata dalla sua Repubblica. « Gli uomini prima sentono senz'avvertire; da poi avvertiscono con animo perturbato e commosso; finalmente, riflettono con mente pura. Questa Dignità è 'l Principio delle sentenze poetiche, che sono formate con sensi di passioni e d'affetti, a differenze delle sentenze filosofiche, che si formano dalla riflessione con raziocinî: onde queste più s'appressano al vero, quanto più s'inalzano agli universalî; e quelle son più certe, quanto più s'appropriano a' particolari »¹. Grado fantastico, ma fornito di valore positivo.

Il grado fantastico è affatto indipendente e autonomo rispetto a quello intellettuale, che non solo non gli può aggiungere alcuna perfezione, ma riesce solamente a distruggerlo. « Gli studî della Metafisica e della Poesia sono naturalmente opposti tra loro: perocché quella purga la mente dai pregiudizî della fanciullezza, questa

Poesia e filosofia; fantasia e intelletto.

¹ *Scienza nuova seconda*, Elementi, LIII.

tutta ve l'immerge, e rovescia dentro; quella resiste al giudizio de' sensi, questa ne fa la principale sua regola; quella infievolisce la fantasia, questa la richiede robusta; quella ne fa accorti di non fare dello spirito corpo, questa non d'altro si diletta che di dare corpo allo spirito; onde i pensieri di quella sono tutti astratti, i concetti di questa allora sono piú belli quando si formano piú corpulenti; ed, in somma, quella si studia che i dotti conoscano il vero delle cose scevri d'ogni passione..., questa si adopera indurre gli uomini volgari ad operare secondo il vero con macchine di perturbatissimi affetti, i quali, certamente, senza perturbatissimi affetti non l'opererebbono. Onde in tutto il tempo appresso, in tutte le lingue a noi conosciute, non fu mai uno stesso valente uomo insieme e gran metafisico e gran poeta, della spezie massima de' poeti, nella quale è padre e principe Omero»¹. I poeti sono il senso; i filosofi, l'intelletto del genere umano². La fantasia è «tanto piú robusta, quanto è piú debole il raziocinio»³.

Certo, la «riflessione» può essere messa in versi, ma non perciò diventa poesia: «le sentenze astratte son di filosofi, perchè contengono universali, e le riflessioni sopra esse passioni sono di falsi e freddi poeti»⁴. I poeti, «che cantano le bellezze e le virtù delle donne per riflessione... sono filosofi, che ragionano in versi o in rime d'amore»⁵. Altre sono le idee dei filosofi, altre quelle dei poeti: identiche queste ultime a quelle dei pittori, non differendo tra loro «che per le

¹ *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 26.

² *Scienza nuova sec.*, l. II, introd.

³ *Op. cit.*, *Elem.*, xxxvi.

⁴ *Op. cit.*, l. II, *Sentenze eroiche*.

⁵ Lettera al De Angelis, del 25 dicembre 1725.

parole e i colori »¹. I grandi poeti nascono, non già nelle età di riflessione, ma in quelle d'immaginazione, che si dicono di barbarie: così Omero nella barbarie antica; Dante nel Medioevo, nella « ritornata barbarie d'Italia »². E coloro che hanno voluto ritrovare nel padre della poesia greca la sapienza filosofica, hanno trasportato il poi nel prima, perché i secoli dei poeti precedono quelli dei filosofi e le nazioni fanciulle furono di sublimi poeti. La locuzione poetica nacque prima della prosaica « per necessità di natura » e non già per « capriccio di piacere »; le favole o universali fantastici furono concepite prima degli universali ragionati, ossia filosofici³.

Con queste osservazioni il Vico giustificava e insieme correggeva la sentenza di Platone nella *Repubblica*, negante a Omero la sapienza, ogni sapienza, la legislatrice dei Licurghi, dei Caronda e dei Soloni, la filosofica dei Taleti, degli Anacarsi e dei Pitagora, la militare dei capitani di eserciti⁴. A Omero (egli dice) spetta, sì, la sapienza; ma la sola sapienza poetica. Le comparazioni e immagini omeriche, tolte da fiere e da altre selvagge cose, sono incomparabili; ma « cotanto riuscirvi non è certamente d'ingegno addimesticato e incivilito da alcuna filosofia »⁵.

Se alcuno, in epoche di riflessione, poeteggia, ciò accade perché torna fanciullo, « rimette la mente in ceppi », non riflette con l'intelletto, ma segue la fantasia e si riprofondi nei particolari. Se il vero poeta tocca d'idee filosofiche, non è già col « riceverle dentro a dileguarvi la fantasia », ma solo con. « l'affacciarvisi come per vederle in

¹ Lett. al De Angelis, cit.

² *Scienza nuova sec.*, l. III; Lettera al De Angelis, cit.; *Giudizio su Dante*.

³ *Scienza nuova sec.*, l. II, Logica poetica.

⁴ *Repubblica*, l. X.

⁵ *Scienza nuova sec.*, l. III, in princ.

piazza o in teatro »¹. La commedia nuova, che compare dopo Socrate, è, senza dubbio, tutta impregnata d'idee filosofiche, di universali intellettuali, di « generi intelligibili dei costumi umani »; ma gli autori di essa, in tanto furono poeti, in quanto seppero mutare il logico in fantastico, recando quelle idee in ritratti².

Poesia e storia.

La linea divisoria tra arte e scienza, fantasia e intelletto, è qui segnata assai profonda: le due diverse attività, dopo queste contrapposizioni tante volte ribadite, restano inconfondibili. Con mano poco meno sicura è tracciata la divisione tra poesia e storia. Il Vico, pur non riferendosi al passo aristotelico, viene implicitamente a spiegare perchè mai ad Aristotele la poesia fosse sembrata più filosofica della storia, e a confutare in pari tempo l'errore, che la storia concerna il particolare e la poesia l'universale. La poesia si ragguaglia con la scienza, non già perchè contemplazione di concetti, ma perchè, come la scienza, è ideale. « Tutta ideale » deve essere l'ottima favola poetica: « dall'idea il poeta dà tutto l'essere alle cose che non lo hanno; ché quello che dicono i maestri di cotal arte, che ella sia tutta fantastica, come di pittore d'idea, non icastica, come di pittori di ritratti; onde i poeti, come i pittori, per tal simiglianza di Dio creatore, sono detti divini »³. E contro coloro che biasimano i poeti, perchè, a lor dire, porgono il falso, il Vico protesta: « Le ottime favole son verità che più s'appressano al vero ideale, o sia vero eterno di Dio; ond'è incomparabilmente più certo della verità degli storici, la quale somministrano sovente loro il capriccio, la necessità, la fortuna; ma il capitano, che finge, per cagion d'esempio, Torquato Tasso

¹ Lettera al De Angelis, cit.

² *Scienza nuova sec.*, l. III, passim.

³ *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 4.

nel suo Goffredo, è qual dee essere il capitano di tutti i tempi, di tutte le nazioni; e tali sono tutti i personaggi poetici per tutte le differenze, che ne possono mai dare sesso, età, temperamento, costume, nazione, repubblica, grado, condizione, fortuna: altro non sono che proprietà eterne degli animi umani, ragionate da' politici, iconomici e morali filosofi, e da' poeti portate in ritratti »¹. Ripigliando e approvando in parte l'osservazione del Castelvetro, che, se la poesia è immagine del possibile, dev'essere preceduta dalla storia, imitazione del reale, e proponendosi la difficoltà che pur tuttavia i poeti precedettero gli storici, il Vico risolve il problema con l'identificare storia e poesia: la poesia fu la storia primitiva, le favole narrazioni vere, Omero il primo storico, o, meglio, « un carattere eroico d'uomini greci, in quanto essi narrarono, cantando, le loro storie »². Poesia e storia, in origine, sono dunque identiche, o, per meglio dire, indistinte. « Ma, perché non si può dare delle idee false, perocché il falso consiste nella sconcia combinazione delle idee, così non si può dare tradizione quantunque favolosa, che non abbia da prima avuto alcun motivo di vero »³. Di qui un'idea affatto nuova della mitologia, non più invenzione arbitraria e calcolata, ma spontanea visione della verità, quale si presentava allo spirito degli uomini primitivi. La poesia dà l'immagine fantastica; la scienza o filosofia, il vero intelligibile; la storia, la coscienza del certo.

Linguaggio e poesia sono, pel Vico, sostanzialmente identici. Egli, confutando « quel comune errore de' grammatici », secondo i quali la favella della prosa nacque pri-

Poesia e linguaggio.

¹ Lettera al Solla del 12 gennaio 1729: cfr. *Scienza nuova sec.*, Elem., XLIII.

² *Scienza nuova sec.*, l. III.

³ *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 6.

ma, e quella del verso dopo, trova « dentro le origini della Poesia, quali qui si sonò scoperte », le « origini delle lingue e l'origine delle lettere »¹. Per fare questa scoperta, ci volle « una fatica tanto spiacente, molesta e grave, quanto ella era di spogliare la nostra natura, per entrare in quella de' primi uomini di Hobbes, di Grozio, di Pufendorfio, muti affatto d'ogni favella, da' quali provennero le lingue delle gentili nazioni »². Ma il frutto raccolto fu pari alla fatica durata; onde egli poté scorgere l'errore che le lingue fossero nate per convenzione, o, come diceva, che « significassero a placito », quando invece « per queste loro origini naturali, debbono aver significato naturalmente; lo che è facile osservare nella lingua volgar latina, ... che quasi tutte le voci ha formate per trasporti di nature, o per proprietà naturali, o per effetti sensibili: e, generalmente, la metafora fa il maggior corpo delle lingue appo tutte le nazioni »³. Con ciò viene anche confutato l'altro comune errore dei grammatici, « che il parlar de' prosatori è proprio, improprio quel de' poeti »⁴. I tropi poetici, che si allogaño sotto la specie delle metonimie, apparvero al Vico « nati dalla natura delle prime nazioni, non da capriccio di particolari uomini valenti in poesia »⁵; la favella « per somiglianze, immagini, comparazioni », nata da « inopia di generi e di spezie ch'abbisognano per diffinire le cose con proprietà », e, « in conseguenza, per necessità di natura, comune ad intieri

¹ *Scienza nuova sec.*, l. II, « Corollari d'intorno all'origine della locuzion poetica, ecc. ».

² *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 22.

³ *Scienza nuova sec.*, l. II, « Corollari d'intorno all'origini delle lingue, ecc. ».

⁴ *Op. cit.*, l. II, « Corollari d'intorno a' tropi, ecc. », § 4.

⁵ *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 22.

popoli »¹. Le prime lingue dovettero consistere « in atti muti o con corpi, ch'avessero naturali rapporti alle idee che si volevano significare »². Acutamente egli riaccostò a questi linguaggi figurati, non solo i geroglifici, ma gli emblemi, le imprese cavalleresche, le armi e blasoni, che disse i « geroglifici del Medioevo »³. Nella barbarie medievale « dovette tra gl'italiani ritornare la lingua muta... delle prime nozioni gentili, con cui i loro autori, innanzi di trovarsi le lingue articolate, dovettero spiegarsi a guisa di mutoli, per atti o corpi aventino naturali rapporti all'idee, che allora doveano essere sensibilissime, delle cose che volevan essi significare; le quali espressioni, vestite appresso di parole vocali, debbono aver fatta tutta l'evidenza della favella poetica »⁴. Onde tre specie o fasi delle lingue: lingue divine mutole, lingue eroiche per imprese, lingue per parlari. Vagheggiò anche un etimologico universale, « dizionario di voci mentali comune a tutte le nazioni ».

Chi aveva idee di questa sorta intorno alla fantasia, alle lingue e alla poesia, non poteva chiamarsi soddisfatto della Logica formalistica e verbalistica, aristotelica o scolastica. La mente umana (dice il Vico) « allora usa l'intelletto, quando, da cose che sente, raccoglie cosa che non cade sotto de' sensi; lo che propriamente a' latini vuol dire *intelligere* »⁵. In un rapido schizzo della storia della Logica, scrive: « Vennero Aristotele, che 'nsegnò il sillogismo, il qual è un metodo che più tosto spiega gli universali ne' loro particolari, che unisce particolari per raccogliere uni-

La logica induttiva e la formalistica.

¹ *Scienza nuova sec.*, l. III, « Prouve filosofiche ».

² *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 22.

³ *Op. cit.*, l. III, cc. 27-33.

⁴ Lettera al De Angelis, cit.

⁵ *Scienza nuova sec.*, l. II, introd.

versali; e Zenone col sorite, il quale risponde al metodo dei moderni filosofanti, ch'assottiglia, non aguzza, gl'ingegni; e non fruttarono alcuna cosa piú di rimarco a pro del genere umano. Onde a gran ragione il Verulamio, gran filosofo egualmente e politico, propone, commenda ed illustra l'induzione nel suo Organo; ed è seguito tuttavia dagli inghilesi, con gran frutto della sperimentale filosofia »¹. Di qui anche la critica ch'egli fa delle matematiche, considerate sempre, ma a quei tempi specialmente, come tipo della scienza perfetta.

Vico contro tutte le teorie poetiche anteriori.

Senonché il Vico non è soltanto rivoluzionario nel fatto, ma ha coscienza piena di esser tale: sa di essere in opposizione con tutto ciò che si era pensato fino a lui sull'argomento. I suoi nuovi principî della poesia sono « tutti opposti (egli dice), non che diversi, da quelli che da Platone e dal suo scolaro Aristotele infino ai nostri dí, da Patrizi, dagli Scaligeri e da Castelvètri, sono stati immaginati; e si ritrova la poesia essere stata la lingua prima comune di tutte le nazioni, anche dell'ebrea »². Con essi (insiste altrove) « si rovescia tutto ciò che dell'origine della poesia si è detto prima da Platone, poi da Aristotele, infine a' nostri Patrizi, Scaligeri e Castelvètri, ritrovatosi che per difetto d'umano raziocinio nacque la poesia tanto sublime, che per filosofie, le quali vennero appresso, per arti e poetiche e critiche, anzi per queste istesse non provenne altra pari, non che maggiore... »³. Nell'Autobiografia, si vanta di avere scoperto « altri principî della poesia di quelli che i greci e i latini e gli altri dappoi hanno finor creduto; sopra cui ne stabilisce altri di mitologia »⁴.

¹ *Scienza nuova sec.*, l. II, Ultimi corollari, § VI.

² *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 2.

³ *Scienza nuova sec.*, l. II, « Della metafisica poetica, ecc. ».

⁴ *Vita scritta da sè medesimo*, in *Opere*, ed. cit., IV, p. 365.

Quei vecchi principt di poesia, « gettati prima da Platone e poi confermati da Aristotele », erano stati l'anticipazione o pregiudizio, che aveva traviato tutti gli scrittori di ragion poetica (dei quali cita ancora Iacopo Mazzoni). Le cose dette « anche dai piú gravi filosofi, come dal Patrizi ed altri », sull'origine del canto e dei versi, sono inezie, che il Vico « si vergogna fin di riferire »¹. Ed è curioso vederlo comentare, coi principî della *Scienza nuova*, l'arte poetica oraziana, sforzandosi di cavarne un senso plausibile².

È probabile che, degli scritti di contemporanei, conoscesse quelli del Muratori, del quale cita il nome, e del Gravina, ch'ebbe occasione di frequentare di persona; ma, certo, se lesse le pagine della *Perfetta poesia* e della *Forza della fantasia*, non poté essere soddisfatto del trattamento che vi si faceva della facoltà fantastica, a cui egli attribuiva tanta forza e dava tanta importanza; e al Gravina dovè ispirarsi, se mai, per dire il contrario. In quest'ultimo forse (se pure non direttamente negli scrittori francesi, quali il Le Bossu), incontrava quella falsa idea di un Omero dalla sapienza riposta, che combatté così vivacemente e a oltranza. La nessuna intelligenza del mondo fantastico e poetico è tra i maggiori rimproveri, ch'egli faccia al cartesianismo. Diceva i suoi tempi « assottigliati dai metodi analitici, e da una filosofia che professa ammortire tutte le facoltà dell'animo che le prevengono dal corpo, e, soprattutto, quella d'immaginare, che oggi si detesta come madre di tutti gli errori umani »; tempi « di una sapienza, che assidera tutto il generoso della miglior poesia », e di questa preclude affatto l'intelligenza³.

¹ *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 37.

² *Note all'Arte poetica di Orazio*, in *Opere*, ed. cit., VI, pp. 52-79.

³ Lettera al De Angelis, cit.

Giudizi
del Vico sui
grammatici e
linguisti suoi
predecessori.

Parimente, per quel che concerne le teorie sul linguaggio. « La guisa del loro nascimento, o sia la natura delle lingue, troppo ci ha costo di aspra meditazione; né, dal *Cratilo* di Platone incominciando, del quale in altra opera di filosofia ci siamo con error dilettrati » (allude alla dottrina, seguita da lui nel suo primo libro, *De antiquissima italorum sapientia*), « insino a Wolfango Lazio, Giulio Cesare Scaligero, Francesco Sanzio [Sanchez] ed altri, ne potemmo in appresso mai soddisfare l'intendimento; talché il signor Giovanni Clerico, a proposito di simiglianti cose nostre ragionando, dice che non vi sia cosa, in tutta la filologia, che involga maggiori dubbiezze e difficoltà »¹. I principali grammatici filosofi del Rinascimento sono altrove passati in rassegna e criticati. La Grammatica (egli dice) dà le regole del parlar diritto; la Logica, quelle del parlar vero; « e perché, per ordine di natura, dee precedere il parlare vero al parlare dritto, perciò con generoso sforzo, Giulio Cesare della Scala, seguitato poi da tutti i migliori grammatici che gli vennero dietro, si diede a ragionare delle cagioni della lingua latina coi principî di logica. Ma in ciò venne fallito il gran disegno, con attaccarsi ai principî di logica che ne pensò un particolare uomo filosofo, cioè alla logica di Aristotele, i cui principî, essendo troppo universali, non riescono a spiegare i quasi infiniti particolari, che per natura vengono innanzi a chiunque vuol ragionare di una lingua. Onde Francesco Sanzio, che con magnanimo ardire gli tenne dietro, nella sua *Minerva* si sforza, colla sua famosa ellissi, di spiegare gl'innumerevoli particolari che osserva nella lingua latina, e, con infelice successo, per salvare gli universali principî della logica di Aristotele, riesce sforzato e importuno in una quasi

¹ *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 22. Cfr. la recensione del Clerico (Le Clerc), riferita in *Opere*, IV, p. 382.

innumerabile copia di parlari latini, dei quali crede supplire i leggiadri ed eleganti difetti, che la lingua latina usa nello spiegarsi »¹. Ben altra genesi ebbero le parti dell'orazione e la sintassi che non quella asserita da costoro, i quali immaginano che « i popoli, che si ritrovaron le lingue, avessero prima dovuto andare a scuola d'Aristotele »². Il medesimo giudizio dovè, di certo, estendere all'indirizzo logico-grammaticale di Port Royal, avendo notato che la Logica di Arnaldo (Arnauld) era lavorata « sulla pianta di quella di Aristotele »³.

Simpatia maggiore può darsi che egli avesse per quei retori secentisti, nei quali abbiamo scorto quasi un presentimento della scienza estetica. Anche per lui l'ingegno (chè si riferiva alla fantasia e alla memoria) era « il padre di tutte le invenzioni »: chiamava il giudizio circa la poesia: giudizio dei sensi; il che equivale alle parole « gusto » e « buon gusto », da lui non adoperate a questo intento. Conosceva senza dubbio i trattatisti dell'acutezza e del ben concettare, perchè in un arido manuale retorico scritto a uso della sua scuola (nel quale invano si cercherebbe un'ombra del suo vero pensiero) cita Paolo Beni, il Pellegrini, il Pallavicino, il marchese Orsi⁴. Del trattato del Pallavicino intorno allo *Stile* faceva stima, né gli era ignoto il libro *Del Bene* del medesimo autore⁵; e, forse, sulla sua mente non rimase senza effetti quel

Influsso di
scrittori se-
centisti sul
Vico.

¹ *Giudizio intorno alla Grammatica d'Antonio d'Aronne* (in *Opere*, VI, pp. 149-50).

² *Scienza nuova sec.*, l. II, « Corollari d'intorno all'origini delle lingue, ecc. ».

³ *Vita*, l. c., p. 343.

⁴ *Istituzioni oratorie e scritti inediti*, Napoli, 1865, p. 90 sgg.: « De sententiis, vulgo del ben parlare in concetti ».

⁵ Lett. al duca di Laurenzana, del 1° marzo 1732; e cfr. lett. a Muzio Gaeta.

lampo d'ingegno onde al gesuita era apparso per un momento che la poesia consiste nelle prime apprensioni. Non menziona il Tesauro, ma neppure si può dubitare che lo conoscesse; e la trattazione che si ha nella *Scienza nuova*, oltre che della poesia, dei « blasoni », delle « imprese gentilizie », delle « insegne militari », delle « medaglie » e così via, richiama quella che il Tesauro fa di codeste « arguzie figurate » nel *Cannocchiale aristotelico*¹. Arguzie pel Tesauro, come ogni altro detto spiritoso e metaforico; opere tutte della fantasia, secondo il Vico: della fantasia, che si esplica non solo con la parola, ma anche con le linee e coi colori, coi « linguaggi mutoli ». Conosceva qualcosa del Leibniz, e il gran tedesco e il Newton erano da lui chiamati « i due primi ingegni » della sua età²; ma dei tentativi estetici fatti in Germania dalla scuola leibniziana non sembra avesse mai sentore alcuno. La sua Logica poetica è scoperta affatto indipendente e anteriore all'Organo delle facoltà inferiori del Bülfinger, alla *Gnoseologia inferior* del Baumgarten e alla *Logik der Einbildungskraft* del Breitinger. In realtà, il Vico per una parte si ricollega alla vasta reazione del Rinascimento contro il formalismo e il verbalismo scolastico, la quale, cominciata col restaurare l'esperienza e il senso (Telesio, Campanella, Galileo, Bacone), doveva condurre anche alla restaurazione del valore della fantasia nella vita individuale e sociale; e, per un'altra parte, precorre il romanticismo.

L'Estetica
nella « Scienza
nuova ».

La posizione, che la nuova teoria poetica del Vico ha nell'insieme del pensiero di lui e nell'organismo della *Scienza nuova*, non è stata vista chiaramente in tutta la sua importanza: e il filosofo napoletano continua a essere

¹ Cfr. in questo vol., p. 207.

² *Scienza nuova sec.*, l. I, « Del metodo ».

comunemente considerato quale inventore della Filosofia della storia. Ma se per siffatta disciplina s'intende un tentativo di raziocinare la storia concreta e di dedurre concettualmente epoche e avvenimenti, il Vico si sarebbe proposto un problema nel quale il suo sforzo, come quelli di tanti altri dipoì, si sarebbe infranto. Il vero è che la sua filosofia della storia, la sua storia ideale, la sua *Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, non concerne la storia concreta ed empirica, che si svolge nel tempo; e non è storia, ma scienza dell'ideale, Filosofia dello spirito. Che il Vico abbia fatto anche grandi scoperte di storia propriamente detta, confermate sostanzialmente dalla critica moderna (per es., sullo svolgimento della poesia epica ellenica, e sulla natura e genesi dei feudi nell'antichità e nel Medioevo), è certamente degno di molto rilievo; ma questa parte della sua opera è da distinguere dall'altra fondamentale e propriamente filosofica. Ora, se la parte filosofica è una dottrina che espone i momenti ideali dello spirito, o, com'egli diceva, le « modificazioni della nostra mente umana », di tali momenti o modificazioni il Vico definì pel primo, e svolse con ampiezza, non tanto il momento logico o quello etico o quello economico (sebbene sopra essi tutti getti molta luce), quanto per l'appunto il momento fantastico o poetico. Alla scoperta della fantasia creatrice è dedicata la maggior parte della seconda *Scienza nuova*; dai « nuovi principî della Poesia » discendono le teorie del linguaggio, della mitologia, della scrittura, delle figurazioni simboliche, e così via. Tutto il suo « sistema della civiltà, della Repubblica, delle leggi, della poesia, dell'istoria, e, in una parola, di tutta l'umanità », ha per fondamento quella scoperta, che è il nuovo punto di vista in cui il Vico si colloca. L'autore stesso osservava che il libro secondo, dedicato alla Sapienza poetica, « ove si fa una scoperta tutta opposta a quella del

Verulamio», forma «quasi tutto il corpo dell'opera»; ma anche il primo e il terzo concernono, presso che esclusivamente, le produzioni della fantasia. Si potrebbe dire, perciò, che la vera Scienza nuova del Vico è l'Estetica; o, almeno, la Filosofia dello spirito con particolare svolgimento dato alla Filosofia dello spirito estetico.

Errori del
Vico.

Fra tanti punti luminosi, anzi in un fascio così grande di luce, restano tuttavia, nel pensiero di lui, zone oscure e angoli in ombra. Il non aver tenute distinte storia concreta e filosofia dello spirito induce il Vico a porre periodi storici che non corrispondono a quelli reali, ma sono, a volte, quasi allegoria o mitologia della sua stessa Filosofia dello spirito. Donde anche la molteplicità di quei periodi (di solito, tre), che il Vico viene ritrovando nella storia della civiltà in genere, e della poesia e delle lingue e di ogni altra cosa. «I primi popoli, i quali furono i fanciulli del genere umano, fondarono prima il mondo delle arti; poseia i filosofi, che vennero lunga età appresso, e in conseguenza i vecchi delle nazioni, fondarono quello delle scienze; onde fu affatto compiuta l'umanità»¹. Storicamente, e intendendo per approssimazione, questo schema di svolgimento ha la sua verità; ma, appunto, una verità approssimativa. E per effetto della medesima confusione tra filosofia e storia egli negava ai popoli primitivi qualsiasi logica intellettuale, concependo come poetiche le loro fisiche, cosmologie, astronomie e geografie, e finanche la loro morale, la loro economica e la loro politica. Senonché un periodo della storia concreta dell'umanità tutto poetico, privo di astrazioni e ragionamenti, non è mai esistito, anzi non si può nemmeno concepire. Una morale, una politica, una fisica, per imperfette che siano, suppongono sempre l'opera dell'intelletto. L'antero-

¹ *Scienza nuova sec.*, Ultimi corollari, § 5.

rità ideale della poesia non si può materializzare in un'epoca storica di civiltà.

Connesso con questo è un altro errore, nel quale il Vico cade più volte, quando afferma che « il fine principale della poesia » è « insegnare il volgo ignorante a virtuosamente operare » e « ritrovar favole confacenti all'intendimento popolare, e che perturbino all'eccesso »¹. Poste le spiegazioni esplicite date da lui sulla inessenzialità delle astrazioni e degli artifici intellettuali nella poesia; posto che per lui la poesia si regge sopra sé medesima senza appoggi estranei; posto ch'egli ha chiaramente fissata la peculiarità teoretica della fantasia; siffatta proposizione non si può intendere come un ritorno alla teoria pedagogica ed eteronoma della poesia, sostanzialmente affatto superata, ma è conseguenza, senza dubbio, della sua ipotesi storica di un'epoca della civiltà tutta poetica, in cui l'educazione e la scienza e la morale fossero somministrate da poeti. Altra conseguenza di ciò è che gli « universali fantastici » sembrano talvolta intesi da lui quasi universali imperfetti (concetti empirici o rappresentativi, come poi vennero chiamati); benché, d'altra parte, l'individualizzazione sia in essi così rilevato e la loro natura filosofica così accentuata, che il loro significato di forme puramente fantastiche si può dire prevalente. Si noti, infine, che i termini fondamentali non sono adoperati dal Vico sempre al medesimo modo; e « senso », « memoria », « fantasia », « ingegno » non definiscono sempre con nettezza i loro scambievoli rapporti di sinonimia o di diversità. Il « senso » ora sembra essere fuori dello spirito, ora un primo momento di questo; i poeti ora sono l'organo della « fantasia », ora il « senso » dell'umanità; la fantasia è detta,

¹ *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 3; *Scienza nuova sec.*, l. II, « Della metafisica poetica », e l. III, in princ.

qualche volta, « memoria dilatata ». Incertezze di un pensiero vergine e originale, e perciò non facilmente governabile.

Progresso da
compiere.

Sceverare la filosofia dello spirito dalla Storia, le modificazioni della mente umana dalle vicende storiche dei popoli, l'Estetica dalla civiltà omerica; e, continuando le analisi del Vico, determinare piú esattamente le verità da lui affermate, le differenze poste, le identificazioni intravedute; purgare, infine, l'Estetica dai residui delle vecchie Rettoriche e Poetiche e da qualche affrettato schematismo del suo autore: questo il campo di lavoro, questo il progresso che era da compiere, dopo la scoperta dell'autonomia del mondo estetico, dovuta al genio di Giambattista Vico.

DOTTRINE ESTETICHE MINORI DEL SECOLO XVIII

Questo progresso non ebbe effetto per allora. Le pagine della *Scienza nuova* relative alla dottrina estetica rimasero anche meno note ed efficaci di tutto il resto del libro maraviglioso. Non già che in qualche scrittore italiano, o contemporaneo o delle generazioni prossimamente posteriori, non si trovino, come vedremo, vestigi d'idee estetiche vicchiane; ma vi sono in modo estrinseco e materiale, e perciò sterile. Fuori d'Italia, la *Scienza nuova* (già annunciata da un connazionale nel 1726, negli *Atti* di Lipsia, col benevolo commento che *magis indulget ingenio quam veritati*, e con la lieta novella che *ab ipsis italis tædio magis quam applausu excipitur*¹⁾ fu menzionata, com'è noto, sul finire del secolo, dallo Herder e dal Goethe e da pochi altri². In relazione con la poesia, ossia con la questione omerica, ne diè come a saggio alcuni estratti il Wolf, a cui, dopo la pubblicazione dei *Prolegomena ad Homerum* (1795), l'aveva additata il Cesarotti³; ma senza che né allora né poi si

Fortuna del
Vico.

¹ Vico, *Opere*, ed. cit., IV, p. 305.

² HERDER, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, 1793-7, lett. 59; GOETHE, *Italien. Reise*, sub 5 marzo 1787.

³ Lettera del Wolf al Cesarotti, del 5 giugno 1802, in CESAROTTI, *Opere*, vol. XXXVIII, pp. 108-12: cfr. ivi, pp. 43-4, 66-7, e vol. XXXVII,

sospettasse l'importanza della dottrina poetica generale, della quale l'ipotesi omerica era semplice corollario o esempio. Il Wolf (1807) credette di avere trovato un ingegnoso suo precursore in un problema speciale, e non si avvide di essere alla presenza di un uomo la cui statura intellettuale era molto superiore a quella del mero filologo.

Scrittori italiani: A. Conti.

Non dunque appoggiandosi al libro del Vico, che non fece vera scuola, ma, bisogna aggiungere, neanche per forze nuove e per altre vie il pensiero seppe allora innalzarsi alla regione alla quale il solitario filosofo napoletano si era levato. — Uno sforzo notevole per istabilire una teoria filosofica della poesia e delle arti fu fatto in Italia dal veneto Antonio Conti, di cui restano in abbozzo molti lavori intorno alla fantasia, alle potenze dell'anima, all'imitazione poetica e a simili materie, i quali tutti dovevano comporre un ampio trattato sul Bello e sull'Arte. Il Conti, che in un primo periodo aveva professato idee non dissimili da quelle del Du Bos, affermando che il poeta deve « metter tutto in immagini », e che il gusto è indefinibile al pari del sentimento, e che vi ha gente senza gusto come vi ha ciechi e sordi, e aveva polemizzato contro il cartesianismo in letteratura, abbandonò poi codesta sua teoria tra sensualistica e sentimentalistica ¹. E, ricercando la natura della poesia, si diceva mal soddisfatto del Castelvetro, del Patrizzi, e anche del Gravina. « Se il Castelvetro (egli osserva), che tanto sottilmente ha scritto sulla Poetica d'Aristotele, avesse impiegato due o tre capitoli a spiegar filosoficamente l'idea dell'imitazione, avrebbe sciolte ad un

pp. 281, 284, 324. Cfr. su tutta la questione delle relazioni del Wolf col Vico, CROCE, *Bibliografia vichiana*, pp. 51, 56-8, e *Supplemento*, pp. 12-14.

¹ Lettere in francese alla presidentessa Ferrante (1719) e al marchese Maffei, in *Prose e poesie*, vol. II (1756), pp. LXXXV-CIV, CVIII-CIX.

tratto molte quistioni da lui proposte sulle teorie poetiche, né ben decise. Il Patrizio, nella sua *Poetica* e nella sua controversia contro Torquato Tasso, non mai ben fissa l'idea filosofica dell'imitazione, molte cose utilissime intorno alla storia poetica egli raguna, ma perde inutilmente la dottrina platonica che vi frammischia e che, se avesse senza sofisticheria riunita in un punto, avrebbe cangiato aspetto. Il Gravina accennò nella sua *Ragion poetica* un non so che dell'idea filosofica dell'imitazione; ma, troppo sollecito d'inferir da essa le regole delle poesie liriche, drammatiche ed epiche, e d'illustrarle cogli esempî dei piú celebri poeti, greci, latini ed italiani, non attende a sviluppar quanto basta l'idea feconda che egli propone ¹. Buon conoscitore della contemporanea letteratura filosofica europea, il Conti non ignorava la teoria dell'Hutcheson; ma la respingeva energicamente, notando: « a che moltiplicare le facoltà? ». L'anima è una, e solo per comodo scolastico viene distinta in tre facoltà, senso, fantasia, intelletto: delle quali la prima « ricerca l'oggetto presente, il lontano la fantasia, cui si riduce finalmente la memoria; ma l'oggetto del senso e della fantasia è sempre singolare, né v'è che la mente, l'intelletto, lo spirito, che dalla comparazione delle cose singolari raccolga l'universale ». Onde l'Hutcheson, « prima d'introdurre un nuovo senso per il piacere della bellezza », avrebbe dovuto « assegnare i limiti di queste tre potenze conoscitive, e dimostrare che il piacere occasionato dalla bellezza non risulta dai tre piaceri di queste tre potenze, o dal solo piacere intellettivo, a cui si riducono se si fa ben l'analisi delle operazioni dell'anima ». L'inganno dello scrittore scozzese era derivato, dunque, dal separare il piacere dalle facoltà conoscitive, costituendo il

¹ *Prose e poesie*, vol. I, 1739, pref.

primo in uno speciale e vacuo senso della bellezza¹. Per converso, il Conti, rifacendo la storia delle varie opinioni dei critici intorno alla dottrina aristotelica dell'universale nella poesia, dava gran peso al dialogo *Naugerius seu de Poëtica* del Fracastoro²; e, per un momento, sembra quasi ch'egli sia prossimo a cogliere l'essenza dell'universale poetico, ponendolo nel caratteristico, per cui diciamo bellissime anche le cose orribili. «Balzac, in tutti i suoi viaggi, non vide mai una bella vecchia: nel senso poetico, o pittoresco, bellissima è una vecchia, allorché è dipinta con quelle fattezze che piú mostrano i danni dell'età». Ma, subito dopo, identifica il caratteristico col perfetto volfiano, «non diverso dall'ente, né l'ente dal vero che gli scolastici chiamano trascendentale, ch'è l'oggetto di tutte le arti e di tutte le scienze, e diciamo l'oggetto della poesia allorché col mezzo delle immagini fantastiche rapisce l'intelletto e muove la volontà, trasportando l'una e l'altra potenza nel mondo ideale ed archetipo, del quale, dopo sant'Agostino, a lungo parla il padre Malebranche, nella *Ricerca della verità*»³. Così anche l'universale del Fracastoro si muta, da capo, in quello della scienza: «dei singolari, per ragione delle loro determinazioni infinite, noi non conosciamo chiaramente e distintamente se non alcune lor proprietà comuni, ch'è quanto dire, con altra frase, che non abbiamo scienza se non degli universali. Dunque, il dire che la poesia ha per oggetto la scienza, o l'universale, è lo stesso; e ciò volle, dopo Aristotele, il Navagero»⁴. Gli «universali fantastici del signor Vico» (col quale aveva scambiato qualche lettera) non gli apri-

¹ *Prose e poesie*, vol. II, pp. CLXXI-LXXVII.

² Si veda, in questo volume, pp. 201-02.

³ *Prose e poesie*, II, pp. 242-6.

⁴ Op. cit., II, p. 249.

rono nuove vedute: il signor Vico « ne parla molto », egli nota, e « vuole che gli uomini piú rozzi, avendoli, non per diletto o per utilità altrui, composti, ma per necessità di spiegare i loro sentimenti secondo che loro insegnava la natura, dessero con la lingua poetica gli elementi a una teologia, a una fisica, a una morale tutta poetica ». Ma il Conti si scusa se pel momento non esamina « tale questione critica »; e reputa solo che « in molti modi può dimostrarsi questi universali fantastici esser la materia o l'oggetto della poesia, in quanto contengono in sé le scienze o le cose considerate in sé stesse »¹. Proprio il contrario di ciò che « il signor Vico » aveva inteso affermare. — Il Conti è poi costretto a domandarsi come mai, essendo l'universale poetico il medesimo che quello scientifico, la poesia abbia per oggetto, non il vero, ma il verisimile. E risponde col ridiscendere al punto di vista baumgartiano o volgare. « Allorché le scienze vengono particolarmente colorite, dal vero passiamo al verisimile ». Imitare è dare l'impressione del vero; ma ciò si fa col prenderne solo alcuni tratti, nel qual procedimento consiste, per l'appunto, il verisimile. Se si vuol descrivere poeticamente l'iride, si deve fare getto di gran parte delle dottrine dell'ottica newtoniana; cosicché alla descrizione poetica mancheranno « molte circostanze della dimostrazione matematica », e il resto che si serba formerà il verisimile, o quel singolare « che sveglia l'idea universale ch'è rimasta nella mente dell'uomo dotto ». La grande arte della poesia sta nello « scegliere il fantasma particolare che in sé ritenga piú punti della dottrina universale, e che, inserito nell'esempio, colorisca il precetto, che io vel trovi senza cercarlo e negli eventi altrui ravvisi i

¹ *Prose e poesie*, II, pp. 252-3.

propriî »¹. Onde alla poesia non basta l'imitazione, occorre l'allegoria: « nelle antiche poesie una cosa si legge e un'altra s'intende ». E qui l'immane esempio dei poemi omerici, nei quali, per altro, il Conti s'accorge essere qualcosa d'irriducibile all'insegnamento e all'allegoria, e tale da giustificare, almeno parzialmente, la condanna platonica². Egli conosce una specie di fantasia, diversa dalla sensitività passiva, « quella che il padre Malebranche chiama l'immaginazione attiva, e Platone arte immaginaria, e che comprende tutto ciò che s'intende per ingegno, sagacità, giudizio, buon gusto del poeta per usare o non usare a tempo e luogo le regole o le licenze dell'arte, e per correggere le stravaganze dei fantasmi »³. Ma circa il buon gusto letterario conviene nella sentenza del Trevisano, facendolo consistere nel « mettere tra loro in armonia, cioè restringer ne' loro limiti e modi le facoltà conoscitive dell'anima, la memoria, la fantasia, l'intelletto, onde l'una non soprabbondi all'altra »⁴.

Il Quadrio e
lo Zanotti.

Il Conti, con l'assiduo travaglio del pensiero e con la ricerca del meglio, si tiene al più alto livello della speculazione estetica europea di allora (fatta sempre eccezione del solitario Vico): allo stesso livello al quale si trovava in Germania il Baumgarten. Passeremo velocemente su altri scrittori italiani, come il Quadrio (1739), autore della prima grande enciclopedia di letteratura universale, il quale definiva la poesia « scienza delle umane e delle divine cose, esposta al popolo in immagine, fatta con parole a misura legate »⁵; o Francesco Maria Zanotti (1768), che la diceva:

¹ *Prose e poesie*, pp. 233-4.

² *Op. cit.*, I, pref.

³ *Op. cit.*, II, p. 127.

⁴ *Op. cit.*, I, p. XLIII,

⁵ FR. SAV. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna, 1739, vol. I, parte I, dist. I, c. 1.

« arte di verseggiare a fine di diletto »¹: definizioni degne, quella di un medievale compilatore di tesori e questa di un non meno medievale compositore di arti ritmiche e di ragioni del trovare. Un serio lavoro intorno a questioni estetiche si riebbe con Melchiorre Cesarotti.

Il Cesarotti rivolse l'attenzione alla poesia popolare e primitiva; tradusse e illustrò con dissertazioni i canti di Ossian; andò ricercando antiche poesie spagnuole, e perfino canti popolari messicani e lapponi; studiò la poesia ebraica; spese la maggior parte della sua vita intorno ai poemi omerici, esaminando tutto ciò che la critica aveva proposto e andava proponendo sulla loro genesi e composizione, e discutendo tra i primi la teoria omerica del Vico. Oltre a ciò, ebbe a dissertare sull'origine della poesia, sul diletto della tragedia, sul gusto, sul bello, sull'eloquenza, sullo stile, e, si può dire, su tutte le questioni formulate fino a quel tempo in fatto d'arte². Qualche eco del Vico pare di sorprendere in quel che dice del La Motte: che cioè « possedeva la logica, ma non sapeva che la logica della poesia è alquanto diversa dalla ordinaria; aveva molto spirito, ma non conosceva che lo spirito, e non sembra che intendesse bene quanta distanza passi ancora tra una prosa sensata e la poesia: il vero Omero, co' suoi difetti aggradevoli, gradirà sempre più che il suo Omero riformato, colla sua fredda ed affettata virtù »³. Il Cesarotti disegnavà (1762) una grande opera teorico-storica, nella prima parte della quale « si supporrebbe che non esista

M. Cesarotti.

¹ FR. M. ZANOTTI, *Dell'arte poetica, ragionamenti cinque*, Bologna, 1768.

² Su Ossian, *Opere*, voll. II-V; su Omero, voll. VI-X; *Saggio sopra il diletto della tragedia*, vol. XXIX, pp. 117-167; *Saggio sul Bello*, vol. XXX, pp. 13-70; sulla *Filosofia del gusto*, vol. I; sull'*Eloquenza*, lezioni, vol. XXXI.

³ *Opere*, vol. XL, p. 49.

ancora né la poesia né l'arte poetica, e prenderebbersi a rintracciare per quali strade un ragionatore illuminato avrebbe potuto accorgersi della possibilità d'una tal arte, e come per quella medesima l'avrebbe perfezionata: ognuno si vedria nascere e crescere la poesia, per dir così, tra le mani, e potrebbe assicurarsi della verità dei principî col testimonio del proprio interno sentimento »¹. Ma sebbene celebrato ai suoi tempi in Italia come colui che « colla piú pura face della filosofia aveva rischiarati gl'intimi penetrati della poesia e dell'eloquenza »², non sembra tuttavia che l'insigne letterato, filosofo dilettante e saltuario, trovasse soluzioni profonde e originali. « La poesia (egli definiva nel 1797) è l'arte di rappresentare e perfezionare la natura per mezzo di un discorso pittoresco, animato, immaginoso ed armonico »³.

Il Bettinelli e
il Pagano.

Il filosofismo del tempo rendeva gli spiriti insofferenti delle idee dei vecchi trattatisti. L'Arteaga lodava nello stesso Cesarotti « quel tatto fino, quella critica imparziale, quello spirito ragionatore, tratto non dagli scarsi rigagnoli degli Speroni, dei Castelvetri, dei Casa e dei Bembi, ma dalle inesauribili e profonde sorgenti dei Montesquieu, degli Hume, dei Voltaire, degli Alembert, dei Sulzer e degli altri scrittori di simil tempra »⁴. Scrivendo a Saverio Bettinelli, che lavorava a un libro intorno all'*Entusiasmo*, il Paradisi augurava « una storia metafisica dell'entusiasmo, che ci compenserà di tutte le Poetiche che dovremo ardere », e che farà diventare « carta da straccio il

¹ *Opere*, vol. XL, p. 55.

² Lettera del Corniani al Cesarotti, 21 novembre 1790, in *Opere*, vol. XXXVII, p. 146.

³ *Saggio sopra le istituzioni scolastiche, private e pubbliche*, in *Opere*, vol. XXIX, pp. 1-116.

⁴ Lettera del 30 marzo 1764, in *Opere*, vol. XXXV, p. 202.

Castelvetro, il Minturno è quel crudele uomo del Quadro »¹. Senonché il libro del Bettinelli (1769) non contiene altro che vivaci ed eloquenti determinazioni empiriche della psicologia del poeta, dell'« entusiasmo poetico », in cui distingue i sei gradi dell'elevazione, della visione, della rapidità, della novità e meraviglia, della passione e della trasfusione. Né dall'empirismo uscì Mario Pàgano, nei due saggi sul *Gusto e le belle arti* e sull'*Origine e natura della poesia* (1783-85), nei quali combinò curiosamente alcune idee del Vico col sensismo corrente. La forma teoretico-fantastica e il diletto sensuale diventano, per lui, quasi due periodi storici dell'arte. « Nella lor culla le belle arti, piú che alla vaghezza, a rendere una vera imitazione della natura sono dirette. I primi passi loro sono verso l'espressione, piú che verso la vaghezza... Nelle piú antiche poesie, fino nelle cantilene dei barbari, campeggia un vivo patetico; le passioni vi sono naturalmente espresse, ed anche nel suon delle parole si sente l'espression delle cose ». Ma « l'epoca della perfezione è quel punto nel quale la vera ed esatta imitazione della natura accoppiasi colla compiuta bellezza, accordo ed armonia », quando « è raffinato il gusto e la società alla sua compiuta coltura è giunta ». Le belle arti « precedono di poco l'età della filosofia, cioè della compiuta perfezione della società »; anzi qualche forma d'arte, come la tragedia, deve necessariamente venire dopo la filosofia, del cui sussidio ha bisogno essendo diretta alla « repurgazione del costume »².

¹ SAVERIO BETTINELLI, *Dell'entusiasmo nelle belle arti*, 1769, in *Opere*, III, pp. XI-XII.

² FR. M. PAGANO, *De' saggi politici*, Napoli, 1783-5; vol. I, app. al s. 1: « Sull'origine e natura della poesia »; vol. II, s. 6: « Del gusto e delle belle arti ».

Estetici tedeschi seguaci del Baumgarten: G. F. Meier.

Anche l'opera del Baumgarten non si può dire che fosse approfondita o riformata da coloro che vennero subito dopo di lui nel suo paese. Scolaro fedele ed entusiasta del Baumgarten, Giorgio Federico Meier ne aveva ascoltato i corsi all'università di Francoforte sull'Oder, e fin dal 1746 era uscito in campo a difendere le *Meditationes* contro quella critica del Quistorp, a cui il maestro aveva disdegnato di rispondere¹, e nel 1748, prima ancora che fosse pubblicata l'*Æsthetica*, aveva dato fuori il primo volume dei *Principi di tutte le belle scienze*², seguito nel 1749 e nel 1750 dal secondo e dal terzo. Questo libro, che è un'esposizione compiuta della dottrina del Baumgarten, si divide, secondo il metodo del maestro, in tre parti: invenzione dei bei pensieri (*heuristica*), metodo estetico (*methodica*) e bella significazione dei pensieri (*semiotica*); la prima delle quali abbraccia due volumi e mezzo ed è suddivisa in tre sezioni: bellezza della conoscenza sensibile (ricchezza estetica, grandezza, verisimiglianza, vivacità, certezza, vita sensitiva e bell'ingegno); facoltà sensitive (attenzione, astrazione, sensi, immaginazione, arguzia, acume, memoria, forza poetica, gusto, facoltà del presagire, del congetturare, del significare, facoltà appetitive inferiori); e specie diverse di bei pensieri (concetti, giudizi e sillogismi estetici). Oltre che in quest'opera più volte ristampata (nel 1757 ne uscì anche un compendio³), il Meier trattò di estetica in parecchi dei suoi numerosissimi scritti, e più specialmente in un volumetto di *Considerazioni sui primi principî di tutte le belle arti e scienze*⁴. — Chi mai, più di lui, fu tenero della scienza di recente battezzata?

¹ Si veda sopra, p. 240.

² *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle, 1748-50.

³ *Auszug aus den Anfangsgründe*, ecc., ivi, 1758.

⁴ *Betrachtungen über den ersten Grundsätzen aller schönen Künste u. Wissenschaften*, ivi, 1757.

La difese contro coloro che ne negavano la possibilità e l'utilità, e contro quegli altri che, pur ammettendo queste cose, notavano non senza ragione che le cosiddette Estetiche offrivano in sostanza poco più degli ordinari trattati di Poetica e Rettorica. Parava quest'accusa, della quale riconosceva la parziale giustezza, con l'osservare che era impossibile a un solo scrittore possedere piena competenza nei particolari delle varie arti; scusava altri difetti col dire, che non si poteva pretendere dall'Estetica, scienza giovane, quella perfezione ch'è soltanto nelle scienze coltivate da secoli; altra volta, protestava che non intendeva rispondere « ad alcuni nemici dell'Estetica, i quali non possono o non vogliono scorgere la vera qualità e scopo di questa scienza, e se ne son fatti nel capo loro un'immagine stravagante e miserabile, contro la quale battagliano, vale a dire contro sé medesimi ». E altra volta, infine, con filosofica rassegnazione notava che all'Estetica tocca il destino comune a tutte le altre scienze, « le quali, nel principio, quando vengono annunziate, incontrano molti maledici e dispregiatori, che le deridono per manco di sapere e per pregiudizi; ma trovano poi anche persone intelligenti che, lavorandovi con forze congiunte, le portano alla conveniente perfezione »¹.

All'università di Halle, dove il Meier insegnava, traevano gli studiosi e i curiosi della nuova scienza. « Autore principale » o « inventore » della quale (*Haupturheber, Erfinder*) era stato, come il Meier non cessava di proclamare, « il signor professore Baumgarten »; ma avvertiva insieme che i suoi *Anfangsgründe* non erano semplice traduzione del *collegium* del Baumgarten². Senonché, pure riconoscendo

Confusioni del Meier.

¹ Pref. alla 2ª ed. (1768) del vol. II degli *Anfangsgründe*; e le *Betrachtungen* cit., specie §§ 1-2, 34.

² Pref. al vol. I, e cfr. § 5.

al Meier le doti di abile divulgatore, facilità, chiarezza e abbondanza di eloquio, e anche un certo acume nella polemica, non si può, d'altra parte, dare tutti i torti agli avversarî di quei primi estetici, quando satiricamente parlavano del « professor Baumgarten di Francoforte e della sua scimia (*Affe*), il professor Meier di Halle »¹. Tutti i difetti dell'Estetica baumgartiana riappaiono nella sua opera con contorni piú spiccati; e i limiti della facoltà conoscitiva inferiore, asserito dominio della poesia e dell'arte, vi sono fissati in modo strano. È curioso vedere, per es., come egli intenda la differenza tra confuso (estetico) e distinto (logico), e la proposizione che la bellezza sparisce, quando venga pensata distintamente. « Le guance di una bella donna, sulle quali in giovanil pompa fioriscono le rose, sono belle finché si guardano con occhio nudo. Si guardino, invece, con una lente d'ingrandimento. Dov'è andata ora la bellezza? Si stenta a credere che una nauseante superficie, scabrosa, tutta valli e montagne, i cui pori sono pieni di sozzure, e ch'è qua e là coperta di peli, sia la sede di quell'attrattiva amorosa, che lega i cuori »². « Esteticamente falso » è ciò che la facoltà inferiore non è in grado di riconoscere come vero; per es., la teoria che i corpi sono composti di monadi³. I concetti generali, posto che riescano comprensibili a questa facoltà, hanno grande ricchezza estetica, perché contengono sotto di sé infinite conseguenze e casi particolari⁴. Oggetto della facoltà estetica sono anche quelle cose, le quali o non possono essere pensate distintamente o, pensate in tal modo, verrebbero a compromettere la gravità

¹ Brano di una lettera al Gottsched del 1747, in DANZEL, *Gottsched*, p. 215.

² *Anfangsgr.*, § 23.

³ *Op. cit.*, § 92.

⁴ *Op. cit.*, § 49.

filosofale: un bacio è oggetto eccellente per un poeta; ma che cosa mai si direbbe di un filosofo, che ne svolgesse la dimostrazione con metodo matematico?¹ Il Meier, inoltre, inserisce nell'Estetica tutta la teoria dell'osservazione e dell'esperimento, la quale sembra a lui che le appartenga, perché vi operano i sensi²; e le aggiunge l'altra, concernente la facoltà appetitiva, perché (dice) « per un lavoro estetico non è necessario solo un bell'ingegno, ma anche un cuore nobile »³. Talvolta si approssima al vero, come quando osserva che la forma logica presuppone quella estetica, e che i nostri primi concetti sono sensitivi e la logica li fa poi distinti⁴; ovvero quando condanna l'allegoria come « una delle forme più scadenti di bei pensieri »⁵. Ma, d'altra parte, secondo lui, le distinzioni e definizioni logiche, quantunque non debbano essere cercate dal bell'ingegno, hanno grande utilità per la poesia; anzi, sono indispensabili come regolatrici del ben pensare e quasi scheletro del corpo poetico: bisogna soltanto guardarsi dal giudicare i concetti generali estetici, le *notiones æsthetica universales*, col rigore e l'esattezza che si adopera per quelli filosofici. E poiché i concetti, da soli, sarebbero gioielli slegati, ci vuole per connetterli l'aiuto dei giudizi e dei sillogismi estetici; le teorie dei quali sono le medesime che dà la Logica, spogliate di ciò che poco o punto serve al bell'ingegno e ch'è più speciale del filosofo⁶. Combatte, nelle *Considerazioni* del 1757, il principio dell'imitazione (che gli sembrava insieme troppo generico, perché scienza e morale sono anch'esse imitazioni della natura, e troppo stretto, perché l'arte non imita solo le cose naturali né deve imitarle tutte, anzi esclude quelle immorali), il Meier riaffermava la tesi che il principio estetico consista

¹ *Anfangsgr.*, § 55.² Op. cit., §§ 355-370.³ Op. cit., §§ 529-540.⁴ Op. cit., § 5.⁵ Op. cit., § 413.⁶ Op. cit., §§ 541-670.

nella « maggior possibile bellezza della conoscenza sensibile »¹. E la sosteneva col dichiarare erronea la credenza che questa conoscenza sensibile sia del tutto sensibile e confusa, senza lume alcuno di distinzione e di razionalità. Affatto sensibile è la conoscenza, per es., del dolce, dell'amaro, del rosso, e così via. Ma esiste un'altra conoscenza, ch'è, nell'atto stesso, sensibile e intellettuale, confusa e distinta, e nella quale collaborano entrambe le facoltà, la inferiore e la superiore. Quando in siffatta conoscenza prevale l'intellettività, si ha scienza; quando la sensitività, poesia. « Secondo la nostra spiegazione, le forze conoscitive inferiori debbono raccogliere tutto il materiale di una poesia, tutte le sue parti. L'intelletto e la ragione esercitano, per altro, una vigilanza, affinché questi materiali siano posti in tal modo l'uno accanto all'altro, che nella loro connessione si riscontri distinzione e ordine »². Qua un tuffo nel sensualismo, là un fuggevole incontro col vero; ma più spesso, e in conclusione, un aderire all'antica teoria meccanica, esornativa, pedagogica, della poesia: tale l'impressione che lasciano gli scritti estetici del Meier.

M. Mendelssohn e altri baumgartiani. Voga dell'Estetica.

Il Mendelssohn, altro seguace del Baumgarten, considerando la bellezza come « immagine indistinta di una perfezione », ne deduceva che Dio non può avere sentimento di bellezza, essendo questa fenomeno dell'imperfezione umana. Una prima forma del piacere era, secondo lui, il piacevole dei sensi, proveniente dallo « stato migliorato della costituzione del nostro corpo »; una seconda, il fatto estetico della bellezza sensibile, cioè dell'unità nella varietà; una terza, la perfezione, o l'accordo nella varietà³. Rifiutava anch'egli il senso della bellezza, il *deus ex machina*

¹ *Betrachtungen*, § 20.

² Op. cit., § 21.

³ *Briefe über die Empfindungen*, 1755 (in *Opere filosofiche*, trad. ital., Parma, 1800, vol. II), lett. 2, 5, 11.

dell'Hutcheson. La bellezza sensibile, perfezione quale può essere percepita dai sensi, è indipendente dal fatto che l'oggetto rappresentato sia bello o brutto, buono o cattivo in natura: basta che esso non ci riesca indifferente; onde il Mendelssohn accettava la definizione del Baumgarten, che « il poema è un discorso sensibilmente perfetto »¹. Elia Schlegel (1742) ripigliava il concetto dell'arte come imitazione, che non sia servile al punto « da parer copia, e riesca simile, non identica, alla natura; e assegnava alla poesia, come fine principale il piacere, e come fine accessorio l'istruzione². Le trattazioni di Estetica, corsi universitari o volumetti leggieri pel pubblico colto, *Teorie delle belle arti e lettere, Manuali, Schizzi, Testi, Principi, Introduzioni, Lezioni, e Saggi e Considerazioni sul gusto*, piovvero l'un sull'altro senza posa in Germania, nella seconda metà del Settecento. Sono almeno una trentina le trattazioni ampie o complete, e parecchie decine quelle minori e frammentarie. Dalle università protestanti, la nuova scienza si estese a quelle cattoliche, per mezzo del Riedel in Vienna, dell'Herwigh in Würzburg, del Ladrone in Magonza, del Jacobi in Friburgo, e di altri in Ingolstadt dopo la cacciata dei gesuiti³. Per le scuole cattoliche scriveva, nel 1790, un galante volumetto di *Primi principî delle belle arti*⁴ quel famigerato frate francescano, amico del Robespierre, Eulogio Schneider, il quale, sfratato, doveva poi

¹ *Betrachtungen üb. d. Quellen d. sch. Wiss. u. K.*, 1757, poi col titolo: *Ueber die Hauptgrundsätze*, etc., 1761, in *Opere*, ed. cit., II, pp. 10, 12-15, 21-30.

² J. E. SCHLEGEL, *Von der Nachahmung*, 1742: cfr. BRAITMAIER, *Gesch. d. poet. Th.*, I, p. 249 sgg.

³ KOLLER, *Entwurf*, p. 103.

⁴ *Die ersten Grundsätze der schönen Künste überhaupt, und der schönen Schreibart insbesondere*, Bonn, 1790: cfr. SULZER, I, p. 55 e KOLLER, pp. 55-6.

terrorizzare Strasburgo al tempo della Convenzione e finire sulla ghigliottina. Il susseguirsi incalzante di codeste *Estetiche* tedesche è paragonabile soltanto a quello delle *Poetiche* in Italia, nel Cinquecento, dopo il rifiorire del trattato aristotelico. Nel 1771-74, lo svizzero Sulzer pubblicava una grande enciclopedia estetica, *Teoria generale delle belle arti*, in ordine alfabetico, con cenni storici per ciascun articolo, diventati ricchissimi nella seconda edizione del 1792, curata dal capitano prussiano in ritiro, signor di Blankenburg¹. E nel 1799 un J. Koller tentava un primo *Schizzo di storia dell'Estetica*², nel quale poteva già osservare con ragione: « Sarà forse pei patriottici giovinetti una gradita considerazione il riconoscere, che i tedeschi hanno, in questo campo, prodotto piú di ogni altra nazione »³.

Restringendoci a soltanto menzionare le opere del Riedel (1767), del Faber (1767), dello Schütz (1776-8), dello Schubart (1777-81), del Westenrieder (1777), dello Szerdahel (1779), del König (1784), del Gäng (1785), del Meiners (1787), dello Schott (1789), del Moritz (1788)⁴, noteremo nella calca la *Teoria delle belle arti e lettere* (1783) di Giovanni Augusto Eberhard, successore del Meier nella cattedra di Halle⁵, e lo *Schizzo di una teoria e letteratura delle belle lettere* (1783) di Giovanni Gioacchino Eschenburg, uno dei libri piú divulgati e studiati allora nelle scuole⁶. Entrambi

L'Eberhard e
l'Eschenburg.

¹ V. Appendice bibliografica.

² *Entwurf z. Geschichte u. Literatur d. Aesthetik*, ecc., Regensburg, 1799: v. App. bibl.

³ KOLLER, o. c., p. VII.

⁴ Notizie ed estratti in SULZER e KOLLER, II. cc.

⁵ JOH. AUG. EBERHARD, *Theorie der schönen Künste u. Wissensch.*, Halle, 1783, ristampe 1789, 1790.

⁶ JOH. JOACH. ESCHENBURG, *Entwurf einer Theorie und Literatur d. s. W.*, Berlin, 1783, rist. 1789.

codesti autori sono baumgartiani inclinanti al sensualismo; e l'Eberhard, tra l'altro, considera il bello come « il piacevole dei sensi piú distinti », cioè della vista e dell'udito. Merita un cenno il già nominato Sulzer, nel quale si avvicendano il nuovo e il vecchio, gl'influssi quasi romantici della scuola svizzera e l'utilitarismo e intellettualismo settecentesco. Per lui, si ha bellezza dove s'incontra unità, varietà, ordine: l'opera dell'artista è propriamente nella forma, nella vivace esposizione (*lebhaft Darstellung*); la materia è fuori dell'arte, ma sceglierla bene è dovere di ogni uomo ragionevole e savio. La bellezza che serve di veste cosí al buono come al cattivo, non è ancora quella paradisiaca e celeste Bellezza nascente dall'unione del bello, del perfetto e del buono, la quale ci desta, piú che piacere, vera voluttà, che s'impadronisce dell'anima e la rende felice. Tale la figura umana, che, allettando l'occhio con la piacevolezza delle forme proveniente dalla varietà, proporzione e ordine delle parti, interessa anche la fantasia e l'intelletto col risvegliare l'idea dell'interna perfezione; tale la statua di un uomo eccellente, scolpita da Fidia, o un'orazione patriottica di Cicerone. Se la verità è fuori dell'arte e appartiene alla filosofia, la piú nobile applicazione che possa farsi dell'arte consiste, per altro, nel far sentire per suo mezzo le verità importanti fornendole di vigore ed efficacia; per non dire che la verità entra poi nell'arte stessa, in quanto verità dell'imitazione o rappresentazione. Il Sulzer ripete perfino (e non è l'ultimo), che oratori, storici e poeti sono gl'intermediari tra la filosofia speculativa e il popolo¹. — Alla migliore tradizione risale Carlo Enrico Heydenreich (1790), il quale definisce l'arte « rappresentazione di un determinato stato della sensibilità », osservando che l'uomo, in quanto essere

G. G. Sulzer

C. E. Heydenreich.

¹ *Allgem. Th. d. sch. Künste*, alle parole *Schön, Schönheit, Wahrheit, Werke des Geschmaks*, ecc.

conoscitivo, ha la spinta ad allargare le proprie conoscenze e a divulgarle tra i suoi simili, e, in quanto essere sensitivo, quella a rappresentare e comunicare le proprie sensazioni: donde la scienza e l'arte. Ma allo Heydenreich non è del tutto chiaro il valore conoscitivo dell'arte; tanto che, secondo lui, le sensazioni vengono fatte oggetto di rappresentazione artistica o perché piacevoli o, quando tali non siano, perché giovevoli agli scopi morali dell'uomo in società; e gli oggetti della sensibilità, che entrano nell'arte, debbono avere interna eccellenza e valore, e riferirsi non già al singolo individuo, ma all'individuo in quanto essere razionale; donde l'oggettività e necessità del gusto. Egli tripartisce l'Estetica, a simiglianza del Baumgarten e del Meier, in una dottrina della *inventio*, in una *methodica* e in una *ars significandi*¹.

Glov. Gott.
Herder.

Anche al Baumgarten si riattacca lo Herder, che faceva gran conto del vecchio filosofo berlinese, considerandolo come « l'Aristotele dei suoi tempi »; e ne prendeva calorosamente le difese contro coloro che ne parlavano come di « stolto e insensibile sillogizzatore » (1769). Per converso, pregiava poco l'Estetica posteriore, nella quale (per es., nelle opere del Meier) vedeva, e non a torto, « per una parte Logica rimasticata, e per un'altra orpelli di denominazioni metaforiche, comparazioni ed esempî ». « Oh Estetica! (esclama enfaticamente), la piú feconda, la piú bella e per molte parti la piú nuova di tutte le scienze astratte,... in quale caverna delle Muse dorme il giovinetto della mia filosofica nazione, che ti dovrà perfezionare? »². Del Baumgarten medesimo rifiutava

¹ KARL HEINRICH HEYDENREICH, *System der Aesthetik*, vol. I, Lipsia, 1790; v., in ispecie, pp. 49-54, 367-85, 385-92.

² *Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen*. Quarta selva, 1769, in *Sämmtliche Werke*, ed. B. Sphan, Berlino, 1878, vol. IV, pp. 19, 21, 27.

la pretesa di stabilire un'*Ars pulcre cogitandi*, in luogo di restringersi a una semplice *Scientia de pulcro et pulcris philosophice cogitans*, e derideva i dubbî e scrupoli che trattare di Estetica fosse disotto alla dignità del filosofo ¹. Ma da lui accoglieva in compenso la fondamentale definizione della poesia, come « *oratio sensitiva perfecta* »: gioiello di definizione (egli diceva), la migliore che si sia mai escogitata, che entra nel profondo della cosa, tocca il vero principio della poesia e apre la più ampia vista sull'intera filosofia del bello, « appaiando la poesia con le sue sorelle, le belle arti » ². Lo Herder, il quale (come in Italia il Cesarotti, ma con maggiore vivezza e genialità) aveva studiato la poesia primitiva, Ossian e i canti degli antichi popoli, lo Shakespeare (1773), i canti popolari d'amore (1778), lo spirito della poesia ebraica (1782) e la poesia orientale, nel corso di tali studi era rimasto vivamente colpito dal carattere sensitivo della poesia. Il suo amico Hamann aveva scritto (1762) le memorabili parole, che sembrerebbero appartenere a una dignità del Vico: « La Poesia è la lingua materna del genere umano: al modo stesso che il giardino è più antico del campo arato, la pittura della scrittura, il canto della declamazione, il baratto del commercio. Un sonno più profondo era il riposo dei nostri antichissimi progenitori; e il loro movimento una danza tumultuosa. Passarono sette giorni nel silenzio della riflessione o dello stupore; e aprirono la bocca a pronunziare motti alati. Parlavano sensi e passioni, e non intendevano se non immagini. E d'immagini è composto tutto il tesoro della conoscenza e felicità umana » ³. E benché lo Herder, che pure conobbe ed

¹ *Kritische Wälder*, l. c., pp. 22-7.

² Nel frammento: *Von Baumgarten Denkart*; e cfr. l. c., pp. 132-3.

³ *Æsthetica in nuce*, nei *Kreuzzüge des Philologen*, Königsberg, 1762; cit. in HERDER, *Werke*, XII, 145.

elogiò il Vico⁴, non ricordi questo autore nel trattare di lingua e di poesia, si potrebbe pensare a un'efficacia che avrebbe sopra lui esercitata, almeno nel rassodamento ultimo delle sue idee. Comunque, invece del Vico egli cita intorno a quegli argomenti il Du Bos, il Coguet e il Condillac, osservando che « il principio del discorrere umano in toni, in gesti, nell'espressione delle sensazioni e dei pensieri per mezzo d'immagini e segni, non potette essere altro che una specie di rozza poesia, e tale è presso tutti i popoli selvaggi della terra ». Ossia, non quel discorrere con interpunzioni e con sentimento della sillaba, consueto a noi, che abbiamo imparato a leggere e a scrivere; ma una melodia insillabata, dalla quale uscì l'epos primitivo. « L'uomo di natura dipinge ciò ch'egli vede e come lo vede, vivo, potente, mostruoso: nel disordine o nell'ordine, come egli lo vede e l'ode, lo riproduce. Così ordinano le loro immagini non solo tutte le lingue selvagge, ma anche quelle dei greci e dei romani. Come le offrono i sensi, tali le espone il poeta; in ispecie Omero, il quale, per ciò che concerne il sorgere e il trapassare delle immagini, segue la natura in modo quasi inarrivabile. Egli dipinge cose e avvenimenti, tratto per tratto, scena per scena, e allo stesso modo gli uomini, quali si presentano coi loro corpi, come parlano e agiscono ». Posteriormente, dall'epica si distingue ciò che si chiama storia; perché la prima « non racconta soltanto ciò ch'è accaduto, ma lo descrive intero, com'è accaduto, come nelle date circostanze non altrimenti sarebbe potuto accadere, nel corpo e nello spirito »; onde il carattere più filosofico della poesia rispetto alla storia. E che noi ci dilettiamo delle poesie, sta bene; ma che il poeta le abbia fatte per divertimento, è da negare in modo reciso: « gli dèi d'Omero,

⁴ Si veda sopra, p. 259.

erano così essenziali e indispensabili al suo mondo, come al mondo dei corpi le forze del movimento. Senza le deliberazioni e le operazioni dell'Olimpo, niente accadeva sulla terra, niente di ciò che doveva accadere. L'isola magica di Omero nel mare occidentale appartiene alla carta delle peregrinazioni del suo eroe con la stessa necessità con la quale era allora sulla carta del mondo: indispensabile al fine del suo canto. Così, al severo Dante, i suoi circoli dell'Inferno e del Paradiso ». L'arte è formatrice: modera, ordina, governa la fantasia e tutte le forze dell'uomo; e non solo generò la storia, « ma, prima ancora, creò forme di dèi e d'eroi, e purificò le selvagge rappresentazioni e le favole del popolo, titani, mostri, gorgoni, riducendo in confini e sotto leggi la disordinata fantasia di uomini ignoranti, che non trova mai termine e modo »¹.

Nonostante queste intuizioni, così simili a quelle espresse nel principio del secolo dal Vico, lo Herder rimane, come filosofo, disotto al suo predecessore italiano, e, a conti fatti, non oltrepassa il Baumgarten. Applicando la legge leibniziana della continuità, anch'egli stima che piacevole, vero, bello e buono costituiscono i gradi di un'unica attività. Il piacevole sensibile è, infatti, « una partecipazione del vero e del buono, in quanto il senso possa comprenderli; il sentimento di piacere e di dolore non è altro che il sentimento del vero e del buono, ossia l'avvertenza che il fine dell'organo, la conservazione del nostro benessere, l'allontanamento del nostro danno, è stato conseguito »². Le belle arti e le lettere sono tutte educatrici (*bildend*); donde la denominazione di *humaniora*, e il greco *καλόν*, il *pulcrum* romano, le arti *galanti* dell'epoca della cavalleria,

¹ Kaligone, 1800, in *Werke*, ed. cit., XII, pp. 145-150.

² Kaligone, pp. 34-55.

les belles lettres et les beaux arts dei francesi. Un gruppo di esse (ginnastica, ballo e simili) educa il corpo; un secondo gruppo (pittura, plastica e musica) educa i sensi nobili dell'uomo, occhio, orecchio, mano e lingua; un terzo (la poesia) si rivolge all'intelletto, alla fantasia e alla ragione; un quarto, infine, alle tendenze e disposizioni umane¹. Lo Herder s'opponeva a coloro che, scrivendo facili teorie delle arti, cominciavano senz'altro dalla definizione della bellezza, ch'è concetto complesso e complicato. La teoria delle belle arti si divideva, secondo lui, nelle tre teorie, da costruire quasi dalle fondamenta, della vista, dell'udito e del tatto, cioè della pittura, della musica e della scultura; epperò in un'Ottica, in un'Acustica e in una Fisiologia estetiche. « Per quanto elaborata sotto l'aspetto psicologico e soggettivo, l'Estetica è ancora poco elaborata per ciò che si attiene agli oggetti e alla loro bella sensibilità; senza di che non si avrà mai una feconda teoria del Bello, capace di penetrare in tutte le arti »². Il gusto non è « una forza fondamentale dell'anima, ma un'applicazione diventata abituale del nostro giudizio (intellettivo) agli oggetti della bellezza », una prontezza acquisita dell'intelletto (della quale egli abbozza la genesi)³. Il poeta è poeta non solo con la fantasia, ma anche con l'intelletto. « Il nome barbarico testé inventato: *Estetica* (dice anche in uno scritto del 1782) non designa altro che una parte della Logica: ciò che noi chiamiamo gusto, non è altro che un vivo e rapido giudizio, il quale non esclude la verità e la profondità, ma anzi le presuppone e le promuove. Tutte le poesie didascaliche non sono altro che una filosofia fatta sensibile: la favola, esposizione

¹ *Kaligone*, pp. 308-317.

² *Kritische Walder*, l. c., IV, pp. 47-127.

³ Op. cit., pp. 27-36.

di una dottrina generale, è verità in atto, in azione... La Filosofia, esposta e applicata umanamente, è non solo essa stessa arte bella (*schöne Wissenschaft*), ma è la madre del Bello. La Rettorica e la Poesia le debbono ciò che hanno di educativo, di utile, di veramente gradevole »¹.

Allo Herder e allo Hamann spetta il merito di aver fatto sentire come un soffio d'aria fresca anche negli studi di filosofia del linguaggio. Dietro l'impulso e l'esempio degli scrittori di Port-Royal, si erano venute componendo, dal principio del secolo, grammatiche logiche o generali. « *La grammaire générale* (diceva l'Enciclopedia francese) *est la science raisonnée des principes immuables et généraux de la parole prononcée ou écrite dans toutes les langues* »²; e il D'Alembert parlava di grammatici di genio e di grammatici di memoria, assegnando ai primi la « metafisica della grammatica »³. Grammatiche generali avevano scritto il Du Marsais, il De Beauzée, il Condillac in Francia, l'Harris in Inghilterra, e altri molti⁴. Ma qual era il rapporto tra la grammatica generale e le grammatiche particolari? Come mai, se la logica è una, le lingue sono varie? La varietà delle lingue è forse la deviazione di esse da un modello unico? E, se non è deviazione ed errore, come si spiega? Che cosa è, com'è nato il linguaggio? Se il linguaggio è estrinseco al pensiero, come mai il pensiero non esiste se non nel linguaggio? « *Si les hommes* (diceva Gian

Filosofia del
linguaggio.

¹ *Sophron*, 1782, § 4.

² *Encyclopédie*, ad verb.

³ *Eloge de Du Marsais*, 1756 (innanzi alle *Œuvres de DU MARS AIS*, Parigi, 1797, vol. I).

⁴ DU MARS AIS, *Méthode raisonnée*, 1722; *Traité des tropes*, 1730; *Traité de grammaire générale* (nell'*Encyclopédie*); DE BEAUZÉE, *Grammaire générale pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, 1767; CONDILLAC, *Grammaire française*, 1755; J. HARRIS, *Hermes or a philosophical inquiry concerning language and universal grammar*, 1751.

Giacomo Rousseau) *ont eu besoin de la parole pour apprendre à penser, ils ont eu bien plus besoin encore de savoir penser pour trouver l'art de la parole*»; e, spaventato dalle difficoltà, si dichiarava convinto « *de l'impossibilité presque démontrée que les langues aient pu naître et s'établir par des moyens purement humains* »¹. Tali questioni vennero in voga, e sull'origine e la formazione del linguaggio scrissero in Francia il De Brosses (1765) e il Court de Gébelin (1776), in Inghilterra il Mondobbo (1774), in Germania il Süssmilch (1766) e il Tiedemann, in Italia il Cesarotti (1785), e qualche altro al quale il Vico non fu ignoto, sebbene ne traesse poco profitto². Nessuno degli scrittori ricordati seppe liberarsi dall'idea che la parola fosse o cosa naturale e meccanica, o segno appiccicato al pensiero; laddove non era possibile sciogliere davvero le difficoltà nelle quali essi si dibattevano, se non abbandonando il concetto di « segno » e scoprendo la fantasia attiva ed espressiva, la fantasia verbale, il linguaggio come espressione d'intuizione e non d'intelletto. Qualche avviamento a ciò si trova nella entusiastica e immaginosa dissertazione del 1770, con la quale lo Herder per l'appunto rispose al tema, messo a concorso dell'accademia di Berlino, sull'origine del linguaggio. La lingua (si dice in essa) è la riflessione o consapevolezza (*Besonnenheit*) dell'uomo. « L'uomo mostra riflessione, quando spiega con tale libertà la forza della sua

¹ *Discours... sur l'inégalité parmi les hommes*, 1754.

² DE BROSSES, *Traité de la formation mécanique des langues*, 1765; COURT DE GÉBELIN, *Histoire naturelle de la parole*, 1776; MONDOBBO, *Origin and progress of language*, 1774; SÜSSMILCH, *Beweis, dass der Ursprung der menschlichen Sprache göttlich sei*, 1766; TIEDEMANN, *Ursprung der Sprache*; CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, 1785 (in *Opere*, vol. I); D. COLAO AGATA, *Piano ovvero ricerche filosofiche sulle lingue*, 1774; SOAVE, *Ricerche intorno all'istituzione naturale d'una società e d'una lingua*, 1774.

anima, da potere, per così dire, in mezzo all'oceano delle sensazioni invadenti i suoi sensi, separare un'onda, ritenerla, dirigerla sopra l'attenzione e osservarla consapevolmente. Egli mostra riflessione, quando può, nell'ondeggiante sogno delle immagini che passano innanzi ai suoi sensi, raccogliersi in un momento di veglia, liberamente soffermarsi sopra una immagine, prenderla in chiara e calma considerazione, separarne alcuni contrassegni. Egli mostra, infine, riflessione quando può, non solo conoscerne vivacemente e chiaramente tutte le proprietà, ma anche riconoscerne una o più proprietà distintive». Il linguaggio umano « non è effetto di organizzazione della bocca, perché anche colui ch'è muto per tutta la vita, se riflette, ha in sé linguaggio; non è grido della sensazione, perché esso non fu trovato da una macchina respirante, ma da una creatura riflettente; non è cosa d'imitazione, perché l'imitazione della natura è un mezzo, e qui si tratta di spiegare il fine; molto meno è convenzione arbitraria: il selvaggio nella solitudine del bosco avrebbe dovuto creare il linguaggio per sé medesimo, quand'anche non l'avesse parlato. Il linguaggio è l'intesa dell'anima con sé stessa, altrettanto necessaria quanto che l'uomo sia uomo »¹. A questo modo il linguaggio cominciava ad apparire, non più cosa meccanica o di arbitrio e invenzione, ma attività creatrice e prima affermazione dell'attività spirituale umana. Lo scritto dello Herder non giunge certo a una conclusione sicura, ma è importante indizio e presentimento, al quale l'autore stesso forse non rese più tardi la meritata giustizia. Lo Hamann, esaminando le teorie dell'amico, negava anch'esso l'invenzione e l'arbitrio e poneva in risalto la libertà umana; ma faceva del linguaggio qual-

¹ *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, nel libretto: *Zwei Preisschriften* ecc. (2^a ed. di Berlino, 1789), specialmente pp. 60-5.

cosa che l'uomo ha potuto apprendere solamente mercé una mistica *communicatio idiomatum* con Dio ¹. Un modo anche codesto di riconoscere che il mistero del linguaggio non si schiarisce, se non si trasporta il suo problema a capo del problema dello spirito.

¹ STEINTHAL, *Ursprung der Sprache* ¹, pp. 39-58.

VII

ALTRE DOTTRINE ESTETICHE

DELLO STESSO PERIODO

Gran guazzabuglio d'idee disparate si osserva in altri scrittori di Estetica del secolo decimottavo, che pure ebbero fama e svegliarono echi molteplici. Nel 1746 vide la luce un volumetto dell'abate Batteux dal titolo attraente: *Le belle arti ridotte a un sol principio*, in cui l'autore tentava di unificare le molteplici regole dei trattatisti. Tutte le regole (diceva il Batteux) sono come rami nascenti da un sol tronco: chi possiede il semplice principio ne dedurrà via via le singole regole, senza impigliarsi nella moltitudine di queste, che è fatta non per rischiarare le menti ma per creare vani scrupoli. Egli aveva passato in rassegna, oltre le arti poetiche di Orazio e del Boileau, i libri del Rollin, dei Dacier, del Le Bossu, del D'Aubignac; ma aveva trovato aiuto solo in Aristotele, nel principio della mimesi, del quale gli parve di poter fare agevoli e calzanti applicazioni alla poesia, alla pittura, alla musica, all'arte del gesto. Senonché la mimesi aristotelica si cangia subito, così come la interpreta il Batteux, nella « imitazione della bella natura ». Le arti debbono compiere « una scelta delle più belle parti della natura, per formarne un tutto squisito, che sia più perfetto della natura stessa senza tuttavia cessare di esser naturale ». Ora che cosa è mai codesta maggior per-

Altri scrittori
del settecen-
to: il Batteux.

fezione, codesta bella natura? Una volta, il Batteux la identifica col vero; ma « col vero che può essere, col vero-bello, che è rappresentato come se esistesse realmente e con tutte le perfezioni che può ricevere », recando l'esempio antico dell' *Elena* di Zeusi e l'altro moderno del *Misanthropo* del Molière. Altra volta, chiarisce che bella natura è quella che « *tum ipsius (obiecti) natura, tum nostræ convenit* », ossia che ha i migliori rapporti con la nostra propria perfezione, col nostro vantaggio e interesse, e, nel tempo stesso, è perfetta in sé. Il fine dell'imitazione è « di piacere, di commuovere, d'intenerire, e, in una parola, il diletto »; onde la bella natura deve essere interessante e fornita di unità, varietà, simmetria e proporzione. Impacciato innanzi alla imitazione artistica delle cose naturalmente spiacevoli o riprovevoli, il Batteux se la cava col dire (come già il Castelvetro) che lo spiacevole piace imitato, perché l'imitazione, non essendo mai perfetta quanto la realtà, non desta l'orrore suscitato da questa. Dal piacere deduce l'altro fine, l'utilità; perché, « se la poesia deve recar piacere, commovendo le passioni, deve anche, per ottenere che il piacere sia perfetto e saldo, commovere quelle passioni che giova tener vive, non le altre che sono nemiche della saggezza »¹.

Gl'inglesi:
G. Hogarth.

È difficile mettere insieme un più leggiadro mazzolino di contraddizioni. Tuttavia col Batteux gareggiano, e lo sorpassano, i filosofi, cioè i discorritori inglesi di Estetica o meglio *de omnibus rebus*, tra le quali per caso si trovano talvolta anche le cose estetiche. Al pittore Hogarth, accidendogli di leggere nel Lomazzo certe parole attribuite a Michelangelo sulla bellezza delle figure, passò pel capo che le arti figurative siano rette da un principio affatto

¹ *Le beaux arts réduits à un même principe*, Parigi, 1746; si vedano, in ispecie, parte I, c. 3; p. II, cc. 4 e 5; p. III, c. 3.

proprio, che si può determinare in una linea particolare¹. Fisso in questa idea, disegnò (1745) nel frontespizio della raccolta delle sue incisioni la figura di una linea serpeggiante sopra una tavolozza con la scritta: *Linea della Bellezza*, destando, con quel geroglifico, la curiosità universale, soddisfatta poco dopo da lui stesso col libro: *Analisi della Bellezza* (1753)². Nel quale combatte l'errore di giudicare le opere pittoriche dal soggetto o dalla virtù dell'imitazione, e non dalla forma, ch'è l'essenziale in arte, e che risulta « dalla simmetria, dalla varietà, dall'uniformità, dalla semplicità, dall'intrico e dalla quantità; le quali cose operano tutte nella produzione della bellezza, correngendosi scambievolmente e limitandosi l'una con l'altra, quando ciò richieda il bisogno »³. Ma, tutt'a un tratto, l'Hogarth porge la notizia che vi è anche la corrispondenza o l'accordo con la cosa ritratta, e che « la regolarità, l'uniformità e la simmetria piacciono solamente in quanto servono a dare l'idea della corrispondenza »⁴. E, più oltre, il lettore apprende che « tra l'ampia varietà delle linee ondegianti che possono concepirsi, non ve n'è se non una, la quale meriti veramente il nome di linea della bellezza, e una sola linea precisa serpeggiante, che si chiama la linea della grazia »⁵. E ancora, che è bello l'intrico delle linee, perché « la mente attiva cerca sempre di essere impiegata », e l'occhio si diletta a essere « guidato a una specie di caccia »⁶. La linea retta non è bella, e il porco, l'orso, il ragno e la botta sono brutti, appunto perché privi di linea serpeggiante⁷.

¹ Si veda sopra, pp. 120-21.

² *Analysis of Beauty*, Londra, 1753 (*L'analisi della Bellezza scritta col disegno di fissar l'Idee vaghe del Gusto*, trad. ital., Livorno, 1761).

³ Op. cit., p. 47.

⁴ Op. cit., p. 57.

⁵ Op. cit., p. 93.

⁶ Op. cit., pp. 61, 65.

⁷ *Analisi della bellezza*, p. 91.

Gli antichi hanno mostrato gran giudizio nel maneggio e nell'aggruppamento delle linee, « discostandosi dalla precisa linea della grazia solo in alcune parti, dove il carattere o l'azione ciò richiedeva » ¹.

E. Burke. Con analoga titubanza tra il principio dell'imitazione e gli altri principî eterogenei o immaginarî, Edmondo Burke, nelle *Ricerche sull'origine delle nostre idee del Sublime e del Bello* (1756), osserva che « le naturali proprietà di un oggetto recano piacere o pena all'immaginazione; ma, oltre a ciò, questa prova piacere ancora nell'imitazione, nella somiglianza dell'oggetto imitato con l'originale ». Da tali « due cagioni sole », secondo lui, deriva tutto il piacere dell'immaginazione ². E, senza indugiare né punto né poco sulla seconda, tratta a lungo delle qualità naturali che deve possedere l'oggetto bello sensibile: « Prima, la picciolezza comparativa; seconda, la liscezza; terza, la varietà nella direzione delle parti; quarta, il non esser quelle parti disposte in angolo, ma in certo modo fuse l'una nell'altra; quinta, la struttura delicata senza la menoma apparenza di forza; sesta, colori vividi, non però fortissimi e abbacinanti; settima, che, se vi ha da essere alcun colore abbagliante, esso sia variato con altri ». Queste le proprietà della bellezza, che operano in forza della natura e sono meno soggette al capriccio e alla confusione dei gusti diversi ³.

I libri dell'Hogarth e del Burke si suol dirli classici; e tali sono davvero, ma (oseremmo dire) nel genere inconcludente. — A un grado alquanto superiore appartengono i *Principî di critica* (1761) di Enrico Home (lord Kaimes),

¹ Op. cit., p. 176.

² *Inquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1756 (trad. ital., Milano, 1804): cfr. discorso preliminare sul gusto.

³ Op. cit., parte III, sez. 18.

in cui si ricercano i « veri principî delle belle arti » con l'intento di trasformare la critica in una « scienza razionale », e si sceglie all'uopo « la via ascensiva dei fatti e degli esperimenti ». L'Home si ferma sui sentimenti che provengono dagli oggetti della vista e dell'udito, e che, in quanto sono scompagnati da desiderî, si chiamano semplicemente sentimenti (*emotions*, non *passions*). Da essi, che tengono il mezzo tra le impressioni meramente sensibili e quelle intellettuali o morali, e si connettono perciò con entrambe le categorie, derivano i piaceri della bellezza, divisa in bellezza di relazione e in bellezza intrinseca ¹. Di quest'ultima bellezza l'Home non sa dare altra spiegazione se non che la regolarità, la semplicità, l'uniformità, la proporzione, l'ordine e le altre qualità piacevoli sono state « disposte a quel modo dall'Autore della natura, per accrescere la nostra felicità, la quale, come appare da chiari segni, non è estranea alle sue cure ». Pensiero che riceve conferma quando si rifletta che « il nostro gusto per questi particolari non è accidentale, ma uniforme e universale, essendo parte della nostra natura ». Né bisogna omettere che « la regolarità, l'uniformità, l'ordine e la semplicità contribuiscono ad agevolare la percezione, rendendoci possibile formare immagini degli oggetti più distinte che non si possa con la maggiore attenzione, dove quelle qualità non si rinvencono ». Le proporzioni sono altresì congiunte spesso con un fine utile, « come si vede negli animali, tra i quali i meglio proporzionati sono i più forti e attivi; ma vi sono altri esempî numerosi in cui questa colleganza non ha luogo », onde il meglio è « fermarsi alla causa finale menzionata di sopra, dell'accrescimento della nostra felicità voluta dall'Autore della na-

¹ *Elements of criticism*, 1761 (ed. di Basilea, 1795), I, introd., e cc. 1-3.

tura »¹. Nel *Saggio sul gusto* (1758) e in quello sul *Genio* (1774), di Alessandro Gerard, compaiono a volta a volta, e secondo le varie forme d'arte, i principî dell'associazione, del piacere diretto, dell'espressione, e, perfino, del senso morale: genere di spiegazioni che si trova anche nell'altro *Saggio sul gusto*, dell'Alison (1792).

Eclettismo e
sensualismo.
E. Platner.

In lavori come questi, mancanti di metodo scientifico, si passa, da una pagina all'altra, dal sensualismo fisiologico al moralismo, dall'imitazione della natura al misticismo e finalismo trascendente, senza che i loro autori abbiano alcuna coscienza dell'incongruenza di tesi cotanto disparate. Quasi quasi, riesce piú interessante il franco edonismo del tedesco Ernesto Platner, il quale, intendendo a suo modo le ricerche dell'Hogarth sulle linee, non sapeva scorgere nei fatti estetici se non un prolungamento e un'eco del piacere sessuale. — Dov'è un bello (egli diceva) che non derivi dalla figura femminile, centro d'ogni bellezza? Bella è la linea ondulante, perché si ritrova nel corpo della donna; belli quei movimenti che sono piú propriamente femminei; belli i toni della musica, allorché si fondono l'uno nell'altro; bella una poesia, in cui un pensiero si abbraccia con l'altro con leggerezza e facilità². — Il sensismo alla Condillac si mostrò affatto impotente a intendere la produttività estetica; né vi riuscì meglio l'associazione, promosso specialmente dall'opera di David Hume.

Franc. Hemsterhuis.

L'olandese Hemsterhuis (1769) considerava la bellezza come nascente dall'incontro della sensibilità che dà il molteplice, col senso interno, che tende all'unità; onde il bello sarebbe « ciò che porge nel minor tempo il piú gran nu-

¹ Op. cit., I, c. 3, pp. 201-2.

² *Neue Anthropologie*, Lipsia, 1790, § 814, e le lezioni di Estetica, pubblicate postume nel 1836: v. ZIMMERMANN, op. cit., p. 204.

mero d'idee». L'uomo, cui è negato raggiungere l'unità ultima, trova nel bello un'unità approssimativa, cagione a lui di un godimento che ha qualche analogia con la gioia dell'amore. Questa teoria dell'Hemsterhuis, dove a tratti mistici e sensualistici s'accompagna qualche giusta intuizione, divenne poi il sentimentalismo del Jacobi, pel quale nella forma del bello si fa presente in modo sensibile all'anima la totalità del Vero e del Bene e lo stesso Sovrasensibile ¹.

Il platonismo o, meglio, il neoplatonismo fu rinnovato dal creatore della storia delle arti figurative, dal Winckelmann (1764). La contemplazione delle opere della plastica antica, con quell'impressione di elevatezza piú che umana e di divina indifferenza, ch'esse producono tanto piú irresistibilmente in quanto non è sempre facile riviverne la vita intima e originaria e intenderne il significato genuino, condussero il Winckelmann, e altri con lui, alla concezione di una Bellezza, la quale, scendendo dal settimo cielo dell'Idea divina, s'incarnerebbe in opere di quella sorta. Il baumgartiano Mendelssohn aveva negato a Dio la bellezza, e il neoplatonico Winckelmann gliela ridava e riponeva in grembo.

Neoplatonismo e misticismo: Winckelmann.

« I sapienti, che hanno meditato sulle cagioni del Bello universale, ricercandolo tra le cose create e tentando di giungere fino alla contemplazione del Sommo Bello, l'hanno riposto nella perfetta concordanza della creatura coi suoi scopi e delle parti tra loro e col tutto. Ma poichè ciò vale quanto dire la perfezione, di cui l'umanità non è capace, il nostro concetto della bellezza universale resta indeterminato e si forma in noi mediante conoscenze particolari, le quali, quando sono esattamente raccolte e connesse, ci

La Bellezza, e la mancanza di significazione.

¹ ZIMMERMANN, op. cit., pp. 302-9; v. STEIN, *Entstehung d. n. Æsth.*, p. 113.

danno la massima idea della bellezza umana, che noi tanto più innalziamo quanto più ci eleviamo sulla materia. Ma poiché, inoltre, questa perfezione è data dal Creatore a tutte le creature nel grado a esse conveniente, e ogni concetto riposa sopra una causa che deve esser cercata in qualcosa d'altro fuori di esso concetto, la causa della Bellezza, essendo questa in tutte le cose create, non può essere cercata fuori di lei. Appunto per ciò, e per esser le nostre conoscenze concetti comparativi e non potersi la Bellezza paragonare con niente di più alto, nasce la difficoltà di una distinta e universale cognizione di essa »¹. Da questa e altrettali difficoltà si esce soltanto col riconoscere che « la somma bellezza è in Dio »: « il concetto della bellezza umana diventa tanto più perfetto quanto può esser pensato più conforme e concordante con l'Essere supremo, il quale si distingue dalla materia per la sua unità e indivisibilità. Questo concetto della Bellezza è come uno spirito, sprigionato dalla materia per mezzo del fuoco, che cerca di produrre una creatura a immagine della prima creatura ragionevole, disegnatà dall'intelletto divino. Le forme di una tale immagine sono semplici e ininterrotte, e, in questa unità, varie e appunto perciò armoniche »². Ai quali caratteri si aggiunge l'altro della « insignificanza » (*Unbezeichnung*), « mancanza di una significazione qualsiasi », perché non può la somma bellezza essere descritta con punti o linee, diversi da quelli che soli costituiscono la bellezza; la sua forma « non è propria né di questa né di quella determinata persona, né esprime alcuno stato di sentimento o sensazione di passione, cose che interrompono l'unità e diminuiscono od oscurano la bellezza ». « Secondo la nostra

¹ *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764 (in *Werke*, Stuttgart, 1847, vol. I), l. IV, c. II, § 51, p. 131.

² *Op. cit.*, § 22, pp. 131-2.

idea (conclude il Winckelmann) la Bellezza dev'essere come l'acqua perfetta attinta dal seno della fonte, che quanto minor sapore ha, tanto è stimata più sana, perché è depurata da tutti gl'ingredienti estranei »¹.

A percepire la pura bellezza si richiede una facoltà speciale, che di certo non è il senso, e sarà piuttosto l'intelletto, come talvolta dice il Winckelmann, o addirittura, come afferma altra volta, un « fine senso interno », libero da tutte le intenzioni e passioni dell'istinto, dell'amicizia, del piacere. E, posta la bellezza come qualcosa di ultrasensibile, non è maraviglia che il Winckelmann si adoperi, se non a escluderne del tutto, almeno a degradare in essa il troppo sensibile colore, facendone un elemento non costitutivo ma secondario e aggiuntivo². La vera bellezza è data dalla forma: con che egli vuole intendere le linee e i contorni, come se linee e contorni non si percepissero coi sensi, o potessero apparire all'occhio senza colore alcuno.

Destino dell'errore, quando non voglia eremiticamente ritirarsi in un breve aforisma, è doversi contraddire per vivere alla men peggio tra i fatti e i problemi concreti. E l'opera del Winckelmann, sebbene si proponesse anche un fine teorico, si aggirava tra fatti concreti e storici, ai quali bisognava pure accomodare l'esposta idea della bellezza suprema. L'ammissione del disegno a linee, e quella parziale e secondaria del colore, sono già due compromessi; e un terzo ne viene poi concluso col principio dell'Espressione. « Poiché nella natura umana non vi è stato intermedio tra dolore e piacere », e un essere vivente, intatto da questi sentimenti, è inconcepibile, « bisogna porre la figura umana nello stato di azione e pas-

Contradizioni e compromessi nel Winckelmann.

¹ *Geschichte*, § 23, p. 132.

² *Op. cit.*, § 19, pp. 130-1.

sione, ch'è ciò che si chiama in arte l'espressione »; onde il Winckelmann, dopo avere trattato della Bellezza, passa all'Espressione¹. Un quarto compromesso, infine, egli studiava tra la somma bellezza, una indivisibile costante, e le bellezze individuali, perché sebbene anteponesse al corpo femminile il virile giudicandolo incarnazione più completa della somma bellezza, non poteva tuttavia serrare gli occhi al fatto evidente che si conoscono e si ammirano corpi belli di donne, e, finanche, corpi belli di animali².

A. R. Mengs.

Amico e, si può dire, collaboratore del Winckelmann era il pittore Raffaello Mengs, non meno dell'archeologo suo compatriota animato dal bisogno vivissimo d'intendere che cosa fosse quel Bello, che il primo studiava da critico e lui da artista produceva. Considerando (scrive il Mengs) che delle due parti principali da cui dipende la professione del pittore, cioè l'imitazione delle apparenze e la scelta delle cose più belle, si è scritto molto sulla prima, e per converso la seconda « appena è stata toccata dai moderni e senza le statue greche non ne avremmo idea nelle arti del disegno »; considerando ciò, « lessi, domandai e mirai tutto quello che credevo che mi potesse dar lume in questa materia, ma non restai soddisfatto; perché o si parlava delle cose belle o di qualità che sono attributi della bellezza, o si pretendeva spiegare, come si suol dire, l'oscuro con l'oscurissimo, o pure si confondeva il bello col piacevole; di modo che volli imprendere a cercare da me cosa fosse questa bellezza »³. Dei suoi parecchi scritti sull'argomento uno fu pubblicato lui vivente, a

¹ *Geschichte*, l. IV, c. II, § 24.

² *Op. cit.*, l. V, c. II e VI.

³ Lettera del 2 gennaio 1778, *Opere*, Roma, 1787 (ristampa di Milano, 1836), II, pp. 315-6.

esortazione e cura del Winckelmann (1761), molti altri postumi (1780), e tutti vennero più volte ristampati e tradotti in varie lingue. « Varco da molto tempo un gran mare (dice nei *Sogni sulla bellezza*), cercando la conoscenza del bello, e mi trovo sempre lontano da ogni sponda, e dubbioso dove debba indirizzare il mio corso. Guardo intorno a me, e mi si confonde la vista nell'infinito dell'immensa materia »¹. In verità, non sembra che il Mengs giungesse mai a una formola che lo soddisfacesse, sebbene, guardando in complesso, sia lecito affermare che egli concordi all'incirca con le dottrine del Winckelmann. « La bellezza consiste nella perfezione della materia secondo le nostre idee; e poiché Iddio solo è perfetto, la bellezza è cosa divina ». Essa è « la visibile idea della perfezione », e sta a questa come il punto visibile al punto matematico. Le idee nostre provengono dalla destinazione che il Creatore ha voluto fare delle cose; donde la molteplicità delle bellezze. Il Mengs pone, al solito, il tipo delle cose nelle specie naturali; e reca in esempio « una pietra, di cui si ha l'idea che debba essere uniforme e di un sol colore », la quale, « qualora si trovi macchiata, si chiama brutta »; o un fanciullo che « sarebbe brutto, se comparisse uomo d'età matura, come l'uomo è brutto quando è formato simile a una donna, e la donna quando rassomiglia all'uomo ». Ma inaspettatamente soggiunge: « Come fra tutte le pietre una sola specie è perfetta ed è il diamante, fra i metalli solamente l'oro, e fra tutte le creature animate di quaggiù il solo uomo, così vi è poi la distinzione in ciascuna specie, e del perfetto vi è assai poco »². Nei *Sogni sulla bellezza*, considera la bellezza come « una disposizione media, la quale

¹ *Opere*, I, p. 206.

² *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura*, 1761, in *Opere*, I, pp. 95, 100, 102-3.

racchiude in sé parte di perfezione e parte di piacevolezza » ed è veramenté una terza cosa, diversa dalla perfezione e dal piacevole e degna di nome speciale ¹. Quattro sono le fonti dell'arte della pittura: la bellezza, il carattere significante o espressivo, il piacevole unito con l'armonia, e il colorito; delle quali egli pone la prima negli antichi, la seconda in Raffaello, la terza nel Correggio e la quarta in Tiziano ². Da questo empirismo da bottega d'artista il Mengs si risollewa soltanto per declamare: « Sento la forza del bello che mi trasporta a narrarti, o lettore, quel ch'io sento. Bella è tutta la natura, e bella è la virtù; belle sono le forme, le proporzioni; belle le apparenze, e belli ancora i moti; piú bella è la ragione, e la prima causa è maggiore del tutto » ³.

G. E. Lessing.

Un'eco alquanto attenuata, cioè di risonanza meno metafisica, delle idee del Winckelmann sono quelle del Lessing (1766), gran rinnovatore della letteratura e dello spirito sociale nella Germania dei suoi tempi. Il fine dell'arte è, secondo il Lessing, « il diletto », e poiché il diletto è « cosa superflua », sembra giusto che il legislatore non lasci all'arte quella libertà, di cui non può fare di meno la scienza, la quale cerca il vero, necessario all'anima. La pittura era pei greci, e dev'essere secondo la sua essenza, « l'imitazione dei bei corpi ». « Il suo cultore (ellenico) non rappresentava altro che il bello: anche il bello comune, d'ordine inferiore, era il suo soggetto accidentale, il suo esercizio, il suo svago. La perfezione del soggetto per sé stessa doveva allettare nell'opera sua: egli era troppo grande da volere che i suoi spettatori si contentassero del piacere arido, il quale nasce dalla somiglianza ottenuta e dall'esame della valentia dell'artefice: niente gli era piú caro nell'arte sua, niente gli pareva piú nobile che il fine di

¹ *Opere*, I, p. 197.

² *Ivi*, p. 161.

³ *Ivi*, p. 206.

essa »¹. Dalla pittura è da escludere tutto ciò ch'è sgradevole o deforme: « la pittura, come imitazione, può esprimere la deformità: la pittura, come arte bella, non vuole. A quel titolo le appartengono tutti gli oggetti visibili: a questo, solamente gli oggetti visibili che destano grate sensazioni ». Se, invece, la deformità può essere ritratta dal poeta, ciò accade perché nella descrizione poetica « acquista un'apparenza meno spiacevole di difetti corporei, e nell'effetto suo cessa, per dir così, di esser tale »; il poeta, « non potendo usarla per sé stessa, l'usa come un mezzo per produrre in noi certi sentimenti misti (il ridicolo, il terribile), e farci rimanere in essi, nella mancanza di sentimenti puramente gradevoli »². Nella *Dramaturgia* (1767), il Lessing sta sul terreno della Poetica aristotelica; ed è noto che non solo credeva in generale alle regole, ma reputava quelle di Aristotele indubitabili da quanto i teoremi di Euclide. La sua polemica contro gli scrittori e critici francesi è condotta in nome della verisimiglianza, che non è da confondere con l'esattezza storica. Intendeva l'universale quasi come una media di ciò che appare negli individui, e la catarsi come un cangiamento delle passioni in disposizioni virtuose, ammettendo per indubitabile che scopo di ogni poesia sia ispirare l'amore della virtù³. L'esempio del Winckelmann gli fece introdurre nella dottrina dell'arte figurativa il concetto della bellezza ideale: « l'espressione della bellezza corporea è lo scopo della pittura. La suprema bellezza corporea è, dunque, lo scopo supremo della pittura. Ma la suprema bellezza corporea esiste solo nell'uomo, e in questo non esi-

¹ *Laokoon* (trad. ital., di T. Persico, Bologna, 1887), § 2.

² Op. cit., §§ 23, 24.

³ *Hamburg. Dramaturgie* (ed. Göring, vol. XI e XII), passim, in specie i nn. 11, 18, 24, 78, 89.

ste che per l'ideale. Questo ideale si trova in un grado inferiore nei bruti, ma nella natura vegetale e inanimata non si trova punto ». Fioristi e paesisti non appartengono all'arte vera, perché « imitano bellezze prive d'ogni ideale; e quindi non lavorano che con l'occhio e con la mano, e il genio piglia poca o nessuna parte alle opere loro ». Tuttavia, il Lessing preferiva il paesista « a quel pittore di storia, il quale, senza prender di mira la bellezza, dipinge solo una folla di persone per mostrare la sua abilità nella semplice espressione, non già nell'espressione subordinata alla bellezza »¹. L'ideale della bellezza corporea consiste poi « principalmente nell'ideale della forma, ma altresì nell'ideale della carnagione, e in quello dell'espressione permanente. Il semplice colorito e l'espressione transitoria non hanno ideale, perché la natura medesima non si è imposta in essi nulla di determinato »². Quando ci apre tutto il suo pensiero, il Lessing si manifesta avverso al colorito; e, trovando negli schizzi a penna dei pittori « una vita, una libertà, una morbidezza, che i loro dipinti lasciano da desiderare », si domanda « se il colorito più meraviglioso possa compensare di tanta perdita », e se non sarebbe desiderabile « che l'arte di dipingere a olio non fosse stata mai inventata »³.

Teorici della
Bellezza ideale.

La bellezza ideale, questa curiosa alleanza dell'Essere supremo coi sottili contorni tracciati dalla penna e dal bulino, questo frigido misticismo da accademia, ebbe fortuna. Se ne discorse molto anche in Italia, dove lavoravano il Winckelmann e il Mengs (e parecchi dei loro scritti componevano in italiano), tra artisti, archeologi e amatori d'arte. L'architetto Francesco Milizia professava di seguire i « prin-

¹ *Laokoon*, append., § 31.

² Op. cit., §§ 32 e 33.

³ Op. cit., in fine, p. 268.

cipi di Sulzer e di Mengs »¹; lo spagnuolo D'Azara, dimorante in Italia, pubblicava e annotava le opere del Mengs, e proponeva anche lui una definizione della bellezza, « quale unione del perfetto e del piacevole, resi evidenti »²; un altro spagnuolo, l'Arteaga, uno dei tanti gesuiti rifugiati nel nostro paese, scriveva un trattato sulla *Bellezza ideale* (1789)³; l'inglese Daniele Webb, venuto a Roma e conosciuto il Mengs, s'impadroniva delle idee che gli udì esporre intorno al bello e le anticipava in un suo libro⁴.

Da un cenacolo italiano uscì, nel 1764, una prima voce d'opposizione alla dottrina della bellezza ideale, e una protesta a favore del caratteristico come principio dell'arte. Non altrimenti ci pare che si possa considerare l'opuscolo di Giuseppe Spalletti, *Saggio sopra la Bellezza*, in forma di lettera al Mengs, col quale lo Spalletti aveva disputato sull'argomento « nella solitudine di Grottaferrata » e che l'aveva esortato a mettere in iscritto tutto il suo pensiero⁵. La polemica, non apertamente dichiarata, è implicita in ogni pagina. « La verità in genere, acconciatamente resa dall'artefice, è l'oggetto della Bellezza in genere. Quando l'anima trova quelle caratteristiche, le quali a ciò che rappresentar si pretende intieramente convengono, bella quell'opera reputa. Anzi, nelle medesime opere di natura, s'ella riguarda un uomo benissimo proporzionato con un bellissimo volto di donna, il quale dubbiosa la rende se uomo o donna il sog-

G. Spalletti e
il caratteristi-
co.

¹ *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, Venezia, 1781.

² D'AZARA, in MENGs, *Opere*, I, p. 168.

³ *Investigaciones filosóficas sobre le belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, 1789.

⁴ *Ricerche su le bellezze della pittura* (trad. ital., Parma, 1804): cfr. D'AZARA, *Vita del Mengs*, in *Opere*, I, p. 27.

⁵ È datato: « di Grottaferrata, li 14 luglio 1764 », e pubblicato in Roma, 1765, anonimo.

getto in cui trovasi deve dichiarare, brutto anzi che no quell'uomo reputa, per deficienza della caratteristica della verità; e quello che si dice del Bello naturale, molto più ha luogo nel Bello artificiale». Il piacere originato dalla Bellezza è piacere intellettuale, quello, cioè, di apprendere il vero; innanzi alle cose sgradevoli, rappresentate in modo caratteristico, l'uomo «gode di aver accresciuto le proprie cognizioni»; la bellezza, «col somministrare all'anima somiglianza, ordini, proporzioni, armonie, varietà, somministrare un campo spazioso ove fabbricar possa una innumerabile serie di sillogismi, e, a questo modo ragionando, si compiacerà di sé medesima, di quell'oggetto che le dà motivo di compiacenza, e del sentimento della propria perfezione». Perciò il bello può definirsi «quella modificazione inerente all'oggetto osservato, che, con infallibile caratteristica, quale il medesimo apparir deve, tale glielo presenta»¹. Alla fallace profondità del Winckelmann e del Mengs forma equilibrio il buon senso di questo oscuro Spalletti, rappresentante della tesi aristotelica contro il risorto neoplatonismo estetico.

Bellezza e caratteristico:
Hirt, Meyer,
Goethe.

Parecchi anni dovettero scorrere, perché simile protesta si elevasse anche in Germania: fino, cioè, al 1797, quando lo storico dell'arte Luigi Hirt, fondandosi sui monumenti antichi che rappresentano tutte le cose, anche le più brutte e volgari, negò che la bellezza ideale sia il principio dell'arte e che l'espressione le sia subordinata e debba attenuarsi per non turbarla, e le sostituì come principio il caratteristico, estensibile così agli dèi e agli eroi come agli animali. Il carattere è «quell'individualità per cui forma, movimento, cenni, fisionomia ed espressione, colori locali, luce e ombra e chiaroscuro si distinguono, e

¹ *Saggio*, spec. §§ 3, 12, 15, 17, 19, 34.

cioè nel modo che richiede l'oggetto dato »¹. L'altro storico dell'arte, Enrico Meyer, il quale, movendo dal Winkelmann e continuando per la via delle transazioni, aveva finito con l'ammettere perfino accanto all'ideale dell'uomo e a quelli dei varî animali un ideale degli alberi e del paesaggio, cercò, nel rispondere allo Hirt, un mezzo termine. E Volfango Goethe, dimentico del periodo giovanile in cui aveva osato sciogliere un inno all'architettura gotica, ora, specie dopo il viaggio in Italia, tutto Grecia e tutto Roma, cercava anche lui (1798) il mezzo termine tra Bellezza ed Espressione, fermandosi nel pensiero di certi contenuti caratteristici, che porgerebbero all'artista forme di bellezza, le quali egli svilupperebbe e ridurrebbe a bellezza compiuta. Il caratteristico sarebbe il semplice punto di partenza; il bello, il risultato stesso dell'elaborazione artistica: si deve muovere dal caratteristico (egli diceva) per riuscire al bello².

¹ *Ueber das Kunstschöne*, nella rivista *Die Horen*, 1797: cfr. HEGEL, *Vorles. ü. Æsth.*, I, p. 24, e ZIMMERMANN, *Gesch. d. Æsth.*, pp. 356-7.

² GOETHE, *Der Sammler und die Seinigen* (in *Werke*, ed. Goedeke, vol. XXX).

VIII

EMANUELE KANT

Em. Kant.

Tutti questi scrittori, il Winckelmann o il Mengs, l'Home o l'Hogart, il Lessing o il Goethe, non furono, a dir vero, filosofi; e tali non furono neppure quelli che, come il Meier, fecero professione di filosofia, o che di certo v'erano meglio disposti, quali lo Herder e lo Hamann. Per trovare nel pensiero europeo una seconda tempra altamente speculativa dopo Giambattista Vico, bisogna giungere a Emanuele Kant; innanzi al quale ci porta ora l'ordine dell'esposizione.

Il Kant e il Vico.

Che il Kant ripigli il problema del Vico (non già, beninteso, nel significato di una diretta filiazione storica, ma in quello di una filiazione ideale), è stato già notato da altri¹. Ma esaminare quali avanzamenti egli compì, e in quali punti rimase indietro rispetto al suo predecessore, è cosa che esce fuori dal nostro compito presente. Noi dobbiamo restringerci a considerare il pensiero di lui nel solo campo speciale dell'Estetica.

Preannunziando brevemente le conclusioni di tale esame, diciamo subito che se il Kant ebbe somma importanza nello svolgimento del pensiero germanico; se l'opera in cui scrutò

¹ Tra i primissimi, dal Jacobi (*Von den göttlichen Dingen*, 1811), e, presso di noi, dallo Spaventa.

i fatti estetici è tra quelle che hanno esercitato maggiore efficacia; se nelle storie dell'Estetica, condotte dal punto di vista germanico e mutilate di quasi tutto lo svolgimento del pensiero europeo dal Cinque al Settecento, il Kant può campeggiare come colui che scoprì o risolse o portò presso alla soluzione il problema di quella scienza; — in una storia larga, spregiudicata e completa, in cui si consideri non la fortuna dei libri e l'importanza storica delle nazioni, ma l'intrinseco valore delle idee, il giudizio che si deve dare di lui è alquanto diverso. Simile al Vico per la serietà e la tenacia con cui meditò sui fatti estetici, e del Vico più fortunato in quanto dispose di un abbondante e vario materiale di discussioni e tentativi precedenti, il Kant fu dissimile da lui e meno fortunato, perché non solo non raggiunse una dottrina sostanzialmente vera, ma non riuscì neppure a dare ai suoi pensieri il necessario sistema e la necessaria unità.

E, infatti: quale idea ebbe il Kant dell'arte? Strana potrà sonare la nostra risposta a chi ricordi l'esplicita e insistente polemica di lui contro la scuola volfiana e contro il concetto della bellezza come di una perfezione confusamente percepita; ma conviene pur dire che l'idea, che il Kant ebbe dell'arte, fu, in fondo, la medesima di quella del Baumgarten e della scuola volfiana. La mente di lui s'era educata a quella scuola; del Baumgarten egli fece sempre gran conto, e nella *Critica della ragion pura* lo chiama ancora « l'eccellente analizzatore »¹; del testo del Baumgarten si serviva per le sue lezioni universitarie di Metafisica, come di quello del Meier per le lezioni di Logica (*Vernunftlehre*). Logica ed Estetica (o teoria dell'arte) sembrarono perciò anche al Kant discipline congiunte. Così le designava nel *Piano di lezioni* del 1765, proponendosi,

Identità
del concetto
dell'arte nel
Kant e nel Ba-
umgarten.

¹ *Kritik d. rein. Vernunft* (ed. Kirchmann), I, 1, § 1, n.

Le « lezioni »
del Kant.

nello svolgere la critica della ragione, di « gettare uno sguardo su quella del gusto, cioè sull'Estetica, dacché le regole dell'una giovano all'altra e tutte si rischiarano a vicenda ». Nelle lezioni universitarie distingueva tra verità estetica e verità logica, al modo del Meier; e citava perfino l'esempio del bel volto roseo di fanciulla, il quale, veduto distintamente, ossia col microscopio, cessa d'essere bello¹. È esteticamente vero (diceva) che l'uomo, quando è morto, non può rinascere, benché ciò sia opposto alla verità logica e morale. È esteticamente vero che il sole si tuffa nel mare, benché ciò sia falso logicamente e oggettivamente. In qual grado la verità logica sia da congiungere con quella estetica, non si è potuto ancora determinare da nessun dotto, e neppure dai maggiori estetici. I concetti logici, per diventare accessibili, debbono rivestirsi di forme estetiche: veste che si abbandona soltanto nelle scienze razionali, le quali cercano la profondità. La certezza estetica è soggettiva; basta per essa l'autorità, ossia il richiamarsi all'opinione degli uomini grandi. La perfezione estetica, a causa della nostra debolezza, essendo noi assai attaccati al sensibile, serve spesso d'aiuto a rendere distinti i pensieri. Concorrono a ciò gli esempî e le immagini: la perfezione estetica è veicolo di quella logica, il gusto è l'analogo dell'intelletto. Vi sono verità logiche, che non sono verità estetiche; e, d'altra parte, bisogna escludere dall'astratta filosofia esclamazioni e altre commozioni di sentimenti, proprie dell'altra verità. La poesia è gioco armonico di pensieri e di sensazioni. Poesia ed eloquenza si distinguono in ciò, che, nella prima, i pensieri si accomodano alle sensazioni, laddove nella seconda accade proprio l'inverso. Talvolta il Kant, in quelle

¹ Si veda sopra, p. 270.

lezioni, notava che la poesia è anteriore all'eloquenza, perché le sensazioni esistono prima dei pensieri; e accennava (forse sotto l'efficacia dello Herder) ai popoli orientali, privi di concetti, le cui opere poetiche, ricche d'immaginazione, mancano per altro di unità e di gusto. Poesie formate dal semplice gioco della sensibilità sono senza dubbio possibili, come quelle d'amore; ma la vera poesia sdegna questi lavori, i quali si aggirano intorno a sensazioni che ognuno sa procacciarsi da sé medesimo. Essa deve rendere sensibili la virtù e la verità intellettuale; come ha fatto, per es., il Pope nel *Saggio sull'uomo*, in cui ha tentato di vivificare la poesia mercé la ragione. Altra volta, il Kant dice addirittura che la perfezione logica è base di tutto il resto, essendo quella estetica semplice adornamento della logica: di quest'ultima si può tralasciare qualche parte per condiscendenza e per ottenere popolarità, ma non mai è lecito svisarla e falsificarla⁴.

Questo è baumgartianismo schietto. Senonché si potrebbe dire che le lezioni rappresentino uno stadio superato dello svolgimento mentale del Kant e contengano la dottrina essoterica di lui, non quella esoterica e originale, rappresentata invece dalla *Critica del giudizio* (1790). Per non entrare in tale disputa, lasciamo dunque da parte queste lezioni (che pur gettano talvolta non poca luce sul significato di alcune parole e formole kantiane), e lasciamo anche d'indagare quali pagine e parti della *Critica del giudizio* derivino dal Baumgarten e dal Meier: chi abbia letto i libri di questi volfiani, e passi poi alla *Critica del giudizio*, ha spesso l'impressione di non aver mutato ambiente. Ma per l'appunto nella *Critica del giudizio*, esaminata spre-

⁴ Brani di lezioni del Kant dal 1764 in poi, in O. SCHLAPP, *Kants Lehre vom Genie*, passim, ma specialmente pp. 17, 58, 59, 79, 93, 96, 131-4, 136-7, 222, 225, 231-2, ecc.

giudicatamente, si trova la conferma piú chiara, che il Kant concepí sempre l'arte al modo del Baumgarten, come rivestimento sensibile e immaginoso di un concetto intellettuale.

L'arte nella
«Critica del
giudizio».

L'arte, pel Kant, non è bellezza pura, prescindente affatto dal concetto, ma è bellezza aderente, che suppone un concetto ed è fissata intorno a esso¹. È l'opera del genio, della facoltà che rappresenta le idee estetiche. L'idea estetica è «una rappresentazione dell'immaginazione che si accompagna a un dato concetto, rappresentazione la quale è congiunta con tal verità di rappresentazioni particolari da non potersi trovare per essa alcuna espressione che contrassegni un determinato concetto, e che quindi aggiunge a un dato concetto molto d'ineffabile, il cui sentimento ravviva la potenza conoscitiva e unisce alla lingua, ch'è la pura lettera, lo spirito». Il genio ha dunque per elementi costitutivi l'immaginazione e l'intelletto, e consiste «nella felice disposizione, che nessuna scienza può insegnare e nessuna diligenza apprendere, di trovare idee per un dato concetto, e, d'altra parte, di cogliere l'espressione per cui la commozione soggettiva così effettuata, come accompagnamento di un concetto, possa venire comunicata ad altri». All'idea estetica nessun concetto è adeguato, come al concetto nessuna rappresentazione dell'immaginazione può essere mai adeguata. Degli attributi estetici sono esempî l'aquila di Giove col fulmine negli artigli, e il pavone della superba regina dei cieli: «essi non rappresentano, come gli attributi logici, ciò che è nei nostri concetti della sublimità e della maestà della creazione, ma qualche altra cosa, che dà occasione all'immaginazione di spargersi sopra una moltitudine di rappresentazioni affini, che fanno pensare piú che non si

¹ *Kritik d. Urtheilskraft* (ed. Kirchmann), § 16.

possa esprimere in un concetto determinato per mezzo di parole, e dànno un'idea estetica, la quale serve a quella idea razionale in luogo di rappresentazione logica, propriamente, per altro, allo scopo di ravvivare il sentimento con l'aprire a questo la veduta sopra un campo sterminato di rappresentazioni affini ». Vi è un *modus logicus* e un *modus aestheticus* di esprimere i propri pensieri: il primo consiste nel seguire determinati principî; l'altro, nel solo sentimento dell'unità della rappresentazione¹. All'immaginazione, all'intelletto, allo spirito (*Geist*) si deve aggiungere il gusto, che accomoda l'immaginazione all'intelletto². L'arte perciò può rappresentare anche il brutto naturale: la bellezza artistica « non è una cosa bella, ma è una bella rappresentazione di una cosa »; benché questa rappresentazione del brutto abbia i suoi limiti secondo le singole arti (reminiscenza del Lessing e del Winckelmann), e un limite assoluto nel disgustoso e nel nauseante, che uccide la rappresentazione stessa³. Anche nelle cose naturali si ha una bellezza aderente, a giudicare la quale non basta il giudizio estetico puro, ma è necessario un concetto. La natura appare allora opera di un'arte, benché di un'arte sovrumana: « il giudizio teleologico serve di fondamento e condizione al giudizio estetico ». Quando si dice: « questa è una bella donna », non si vuol dire altro se non: « la natura rappresenta bellamente nella forma di essa i suoi scopi nella costruzione del corpo femminile »; occorre, perciò, di sopra alla semplice forma, mirare a un concetto, « affinché l'oggetto venga pensato per mezzo di un giudizio estetico, logicamente condizionato »⁴. Per questa via si forma l'ideale della bellezza nella figura umana.

¹ *Kritik d. Urth.*, § 49.

² Op. cit., § 50.

³ Op. cit., § 48.

⁴ Op. cit., § 48.

espressione della vita morale¹. Che poi vi siano produzioni artistiche senza concetto, parificabili alle bellezze libere della natura, ai fiori, ad alcuni uccelli (pappagallo, colibri, uccel di paradiso, ecc.), il Kant ammette: i disegni d'ornato, i fregi d'incorniciatura, perfino le fantasie musicali senza testo, non rappresentano niente, nessun oggetto riducibile a un determinato concetto, e sono da annoverare tra le bellezze libere². Ma non importava ciò un escluderle dall'arte vera e propria, dall'opera del genio, cui spetta combinare, secondo il Kant, immaginazione e intelletto?

La fantasia
nel sistema
del Kant.

È codesto un baumgartianismo trasportato in tono più alto, reso più concentrato, più travagliato, più suggestivo, tanto che sembra debba proromperne, da un momento all'altro, un'idea ben diversa dell'arte; ma è sempre baumgartianismo: da quei cancelli intellettualistici non si esce. E non era possibile uscirne. Al sistema kantiano, alla sua filosofia dello spirito, mancava un concetto profondo della fantasia. Si dia uno sguardo alla tabella delle facoltà dello spirito, che precede la *Critica del giudizio*: il Kant vi colloca la facoltà conoscitiva, il sentimento di piacere e dolore e la facoltà appetitiva, alla prima delle quali fa rispondere l'intelletto, alla seconda il giudizio (teleologico ed estetico), alla terza la ragione³; ma l'immaginazione non ha luogo per lui tra le potenze dello spirito e rimane relegata tra i fatti di sensazione. Egli conosce un'immaginazione riproduttiva e un'altra combinatoria, ma ignora l'immaginazione propriamente produttiva, ossia la fantasia⁴. Il genio, come si è visto, era, secondo la sua dottrina, la cooperazione di parecchie facoltà.

¹ *Krit. d. Urth.*, § 17.

² *Op. cit.*, § 16.

³ Per la genesi storica di questa tripartizione, cfr. notizie in SCHLAPP, *op. cit.*, pp. 150-3.

⁴ Si veda anche *Anthropol.* (ed. Kirchmann), §§ 26-31; cfr. SCHLAPP, *op. cit.*, p. 296.

Pure, il Kant ebbe come un barlume che l'attività intellettuale sia preceduta da qualcosa che non è semplice materiale di sensazioni, ma un'altra forma teoretica, sebbene non intellettuale. Quest'altra forma gli balenò alla mente, non già nel riflettere sull'arte in senso stretto, ma nell'esaminare il processo della conoscenza; e non ne tratta nella *Critica del giudizio*, ma nella prima sezione della *Critica della ragion pura*, nella prima parte della *Dottrina trascendentale degli elementi*. Le sensazioni (egli dice) non entrano nello spirito se non quando questo dia loro forma: forma che non è ciò che alla sensazione aggiunge l'intelletto, ma qualcosa di ben più semplice, l'intuizione pura, il complesso dei principî a priori della sensibilità. Dev'esservi dunque « una scienza che sia la prima parte della dottrina trascendentale degli elementi, distinta da quella che contiene i principî del pensiero puro e ch'è chiamata Logica trascendentale ». Ora, con qual nome il Kant battezza codesta scienza, di cui deduce la necessità? Per l'appunto: Estetica trascendentale (*die transcendente Æsthetik*). Anzi, in una nota, rivendica questo nome alla nuova scienza della quale prende a trattare, censurando l'uso introdotto dai tedeschi di darlo alla *Critica del gusto*, la quale, come egli pensava almeno in quel tempo, non poteva diventare mai scienza. Così (conclude) ci riaccosteremo di più all'uso degli antichi, presso i quali era molto celebre la distinzione di αἰσθητὰ καὶ νοητὰ¹.

Senonché, dopo avere con tanta giustezza postulato la necessità di una scienza della forma delle sensazioni, ossia dell'intuizione pura, della conoscenza puramente intuitiva, il Kant, appunto perché non possedeva idee esatte circa la natura della facoltà estetica o dell'arte, ch'è la vera intuizione pura, cade qui in un errore intellettuale.

Le forme della intuizione e l'Estetica trascendentale.

¹ *Kritik d. rein. Vernunft*, I, I, § 1 e n.

listico, riducendo la forma della sensibilità o intuizione pura alle due categorie o funzioni dello spazio e del tempo, e facendo che lo spirito esca dal caos sensitivo con l'ordinare le sensazioni spazialmente e temporalmente¹. Ma spazio e tempo così concepiti, anziché categorie originarie, sono formazioni posteriori e complicate². Il Kant assegnava come materia delle sensazioni la durezza, l'impenetrabilità, il colore e simili. Ma lo spirito, in tanto avverte il colore o la durezza, in quanto ha già dato forma alle sensazioni; le sensazioni, considerate come materia bruta, sono fuori dello spirito conoscitivo, sono un limite: colore, durezza, impenetrabilità e altrettali, in quanto avvertiti, sono già intuizioni, elaborazioni spirituali, attività estetica nella sua rudimentale manifestazione. La fantasia caratterizzatrice o qualificatrice, ch'è l'attività estetica, doveva ottenere perciò nella *Critica della ragion pura* il posto usurpato dalla trattazione dello spazio e del tempo, e costituire la vera Estetica trascendentale, prologo alla Logica. Così il Kant avrebbe inverato il Leibniz e il Baumgarten, e si sarebbe incontrato col Vico.

Teoria della Bellezza, distinta nel Kant da quella dell'Arte.

La sua opposizione, tante volte dichiarata, alla scuola volfiana, concerne non già il concetto dell'arte, ma quello della Bellezza, che nel suo pensiero era ben distinto dal primo. Anzitutto, egli non ammetteva la designazione della sensazione come « conoscenza confusa » rispetto alla cognizione intellettuale, considerando ciò a buon diritto come falsificazione della sensibilità, perché un concetto, per confuso che si giudichi, è sempre concetto, abbozzo di concetto, non mai intuizione³. Ma negava inoltre che la bellezza pura contenesse un concetto e fosse per conseguenza una perfezione

¹ *Krit. d. r. Vern.*, §§ 1-8.

² *Teoria*, pp. 6-8.

³ *Krit. d. r. Vern.*, § 8, e introd. alla sez. II: cfr. *Kritik d. Urth.*, § 15.

appresa sensibilmente. Questa ricerca s'intreccia, senza dubbio, con l'altra circa la natura dell'arte nella *Critica del giudizio*; ma non vi si lega strettamente e molto meno vi si fonde. Il Kant (come si vede dalle sue lezioni, dove li cita e adopera tutti ¹) possedeva conoscenza minutissima degli autori, che avevano dissertato sul bello e sul gusto nel secolo decimottavo. Dei quali la maggior parte, specie gl'inglesi, erano sensualisti; altri, intellettualisti; qualcuno, come abbiamo ricordato a suo luogo, dava nel misticismo. Il Kant, incline da principio nel problema estetico al sensualismo, finì col porsi come avversario dei sensualisti non meno che degl'intellettualisti. Questo svolgimento appare dalle *Considerazioni sul bello e il sublime* (1764), via via attraverso le lezioni; e la *Critica del giudizio* ne è l'espressione definitiva.

Dei quattro momenti, come li chiama, ossia delle quattro determinazioni ch'egli pone del Bello, le due negative sono rivolte, l'una contro i sensualisti, l'altra contro gl'intellettualisti. « È bello ciò che piace senz'interesse ». « È bello ciò che piace senza concetto » ². In tal modo, egli viene ad affermare l'esistenza di un dominio spirituale, che per un lato si distingue dal piacevole, dall'utile e dal buono, e, per l'altro, dal vero. Ma questo dominio, come ormai ben sappiamo, non è quello dell'arte, che il Kant aggrega al concetto: è il dominio di una speciale attività sentimentale, che egli chiama giudizio, e, più propriamente, giudizio estetico.

Gli altri due momenti lo determinano in qualche modo. « È bello ciò che ha la forma della finalit  senza la rappresentazione del fine ». « È bello ciò ch'è oggetto di un piacere universale » ³. Che cosa è mai que-

Tratti mistici
nella teoria
kantiana della
Bellezza.

¹ Se ne veda il catalogo in SCHLAPP, op. cit., pp. 403-4, e passim.
Kritik d. Urth., §§ 1-9.

³ Op. cit., §§ 10-22.

sto dominio misterioso? Che cosa è questo piacere disinteressato, che si prova innanzi ai colori puri, ai toni puri, ai fiori, e anche innanzi alla bellezza aderente quando si prescinda per l'appunto dal concetto a cui essa aderisce?

La nostra risposta è, che questo dominio non esiste, e che i casi addotti sono o casi di piacevole in genere o fatti artistici di espressione. Ma il Kant, se si volgeva risoluto contro i sensualisti e gl'intellettualisti, non sembra che fosse poi critico egualmente severo di quella corrente neoplatonica, che abbiamo visto riaffermarsi nel secolo decimottavo. Le idee del Winckelmann, in particolare, dovettero esercitare non poca efficacia sul suo spirito. In uno dei suoi corsi di lezioni si trova una curiosa distinzione tra forma e materia: nella musica, la melodia è materia, l'armonia è forma; in un fiore, l'odore è materia, la configurazione (*Gestalt*) è forma (*Form*)¹. E, poco diversamente, nella *Critica del giudizio*: « Nella pittura, nella statuaria, in tutte le arti figurative, e nell'architettura e nel giardinaggio, in quanto sono arti belle, il disegno è l'essenziale, nel quale il fondamento del gusto è costituito non da ciò che piace (*vergnügt*) nella sensazione, ma da ciò che s'approva (*gefällt*) per la forma. I colori, che illuminano il disegno, appartengono allo stimolo sensuale (*Reiz*), e possono ravvivare l'oggetto innanzi alla sensibilità, ma non renderlo degno di contemplazione e bello; anzi, vengono spesso limitati dall'esigenza della bella forma, e, anche dove lo stimolo sensuale è permesso, nobilitati solo da quella »². Perseguendo questa fantasima di una bellezza che non è la bellezza dell'arte e non è il piacevole, che è scevra d'espressione come di voluttà, il Kant s'avvolge in antinomie insolubili. E, poco disposto com'era a lasciarsi

¹ SCHLAPP, op. cit., p. 78.

² *Kritik d. Urth.*, § 14.

trasportare dalla fantasia, aborrente dai « filosofi poetici » alla Herder ¹, dice e non dice, afferma e subito dopo critica ciò che ha affermato, circonda la Bellezza di un mistero, ch'era in fondo la sua propria incertezza individuale e il non veder chiaro nell'esistenza di un'attività del sentimento, la quale, nello spirito della sua sana filosofia, rappresentava una contraddizione logica. « Piacere necessario e universale », « finalità senza idea di fine », sono l'organizzazione, anche verbale, di questa contraddizione.

Per sciogliere la quale egli viene alla seguente escogitazione: « Il giudizio del gusto si fonda sopra un concetto (il concetto di un fondamento in genere della finalità subiettiva della natura pel giudizio): ma è un concetto per cui mezzo non si può conoscere e dimostrare nulla alla vista dell'oggetto, perché è in sé indeterminabile e disadatto alla conoscenza: ha, per altro, validità per tutti (per tutti, dico, in quanto esso è singolo giudizio, accompagnante immediatamente l'intuizione), perché la ragione determinante di esso è riposta, forse, nel concetto di ciò che può essere riguardato come il sostrato sovrasensibile dell'umanità ». La bellezza è, dunque, il simbolo della moralità. « Solo il principio soggettivo, cioè l'idea indeterminata del sovrasensibile in noi, può essere indicato come l'unica chiave per decifrare questa facoltà, che ci resta ignota nella sua scaturigine: fuori di esso, non può essere resa comprensibile da niente altro » ².

Questa cautela, come tutte le altre di cui il Kant circonda qui il suo pensiero, non impedisce di riconoscere in lui una tendenza mistica. Misticismo senza voli e senza entusiasmo, fatto, diremmo, quasi contro voglia, ma non

¹ Pel giudizio del Kant intorno allo Herder, si veda SCHLAPP, op. cit., pp. 320-7 n.

² *Kritik d. Urth.*, §§ 57-9.

per ciò meno evidente. Tra le conseguenze che produsse in lui la poco esatta conoscenza dell'attività estetica, fu anche di condurlo più volte a vedere doppio, anzi triplo, e perciò a moltiplicare senza necessità i principî esplicativi. L'esteticità, che gli rimase ignota nella sua genuina natura, gli suggerì le categorie pure dello spazio e del tempo come Estetica trascendentale; gli fece svolgere la teoria dell'abbellimento fantastico dei concetti intellettuali per opera del genio; lo costrinse, infine, a non rifiutare una potenza misteriosa del sentimento, media tra l'attività teoretica e la pratica, conoscitiva e non conoscitiva, morale e indifferente alla morale, piacevole e tuttavia aliena dal piacere dei sensi. Della quale potenza si affrettarono a fare grand'uso i suoi prossimi successori in Germania, lieti di trovare qualche incoraggiamento alle loro ardite costruzioni nel severo filosofo empirico-critico di Königsberg.

IX

L'ESTETICA DELL'IDEALISMO

SCHILLER, SCHELLING, SOLGER, HEGEL

E noto infatti che lo Schelling giudicava la *Critica del giudizio* la piú importante delle tre critiche kantiane, e che lo Hegel e in generale tutti i seguaci dell'idealismo metafisico mostrarono per quel libro speciale predilezione. La terza *Critica* era, secondo costoro, il tentativo di gettare un ponte sull'abisso, l'avviamento a risolvere le antinomie di libertà e necessità, finalità e meccanismo, spirito e natura: era la correzione che il Kant preparava a sé medesimo, la veduta concreta con la quale venivano spazzati gli ultimi residui del suo astratto soggettivismo.

La medesima simpatia, e un giudizio forse anche piú favorevole, si estendevano a Federico Schiller, il primo che elaborasse quella parte della filosofia kantiana prendendo a studiare la terza sfera, unificatrice della sensibilità e della razionalità. « Al senso artistico (dice lo Hegel) di questo spirito insieme profondamente filosofico si deve se contro l'astratta infinità del pensiero kantiano, contro il vivere pel dovere, contro la concezione della natura e della realtà, del senso e del sentimento come affatto ostili all'intelletto, fu affermata l'esigenza e annunciato il principio della totalità e della conciliazione, prima ancora che ciò fosse riconosciuto

La « Critica del giudizio » e l'idealismo metafisico.

dai filosofi di professione: allo Schiller spetta il gran merito di essersi opposto alla soggettività kantiana e di aver osato il tentativo di oltrepassarla »¹.

Rapporti del-
lo Schiller col
Kant.

Sul vero rapporto dello Schiller col Kant si è molto disputato, e di recente è stato sostenuto che l'Estetica di lui non derivi già da quella del Kant, come sembrerebbe, ma dalla corrente pandinamistica, la quale dal Leibniz, attraverso il Creuzens, il Ploucket e il Reimarus, s'era venuta ingrossando in Germania fino allo Herder, che concepì una natura tutta animata². In verità, non è dubbio che lo Schiller partecipasse di questa concezione herderiana, come si osserva nel teosofismo del frammento di carteggio tra Julius e Raphael, e in altri suoi scritti. Ma non si può negare neppure che, qualunque fosse l'atteggiamento personale del Kant verso lo Herder e dello Herder verso il suo vecchio maestro (contro la cui *Critica del giudizio* egli pubblicò la *Kaligone*, come contro la *Critica della ragion pura* la *Metacritica*), allorché il Kant aveva tentato di porre, sia pure in modo problematico, una sfera di conciliazione, l'intervallo tra i due era nel fatto, almeno per questa parte, scemato. La controversia ci sembra dunque d'interesse secondario. Occorre piuttosto notare che lo Schiller introdusse una correzione di non lieve importanza nelle dottrine kantiane, cancellando ogni traccia della doppia teoria dell'arte e del bello, non dando peso alla distinzione tra bellezza aderente e bellezza pura, e abbandonando insomma la meccanica concezione dell'arte come bellezza aggregata al concetto intellettuale. Alla quale liberazione l'aiutò, di certo, la sua esperienza e viva coscienza d'artista.

La sfera este-
tica o del gio-
co.

Lo Schiller chiama la sfera estetica la sfera del gioco (*Spiel*); e questa denominazione infelice, ispiratagli in parte

¹ *Vorles. über die Ästhetik* (2ª ed., Berlino, 1842), I, p. 78.

² SOMMER, *Gesch. d. Psych. u. Ästh.*, pp. 365-432.

da alcune parole kantiane, e in parte forse dall'articolo di un tal Weissshuhn sul gioco delle carte, da lui pubblicato nella sua rivista *Le ore (Die Horen)*¹, ha fatto sorgere talvolta la credenza ch'egli fosse precursore di certe moderne dottrine sull'attività artistica, considerata quale scarica della forza esuberante nell'organismo e parificabile ai giochi dei fanciulli e degli animali. Ma contro questo equivoco (al quale egli stesso dava appiccio) lo Schiller non trascurò di mettere in guardia i lettori, ammonendoli di non pensare ai « giochi che hanno corso nella vita reale e che ordinariamente volgono su cose molto materiali », e nemmeno al gioco dell'immaginazione abbandonata a sé stessa, ossia all'ozioso fantasticare². L'attività del gioco, della quale egli intese trattare, teneva il mezzo tra l'attività materiale dei sensi, della natura, dell'istinto animale o della passionalità che si dica, e quella formale dell'intelletto e della moralità. L'uomo che gioca, ossia che contempla esteticamente la natura e produce l'arte, vede gli oggetti naturali animati: in quella fantasmagoria, la mera necessità naturale cede il luogo alla libera determinazione delle forze; lo spirito vi appare spontaneamente conciliato con la natura, la forma con la materia. Il bello è la vita, la forma vivente (*lebende Gestalt*); ma non già la vita in senso fisiologico, perché né la bellezza è estesa a tutta la vita fisiologica né ristretta in essa sola, e un marmo, lavorato da un artista, può avere forma vivente, e un uomo, quantunque abbia e vita e forma, può non essere forma vivente³. E perciò l'arte deve vincere la natura con la forma: « in un'opera d'arte veramente bella il contenuto dev'essere nulla, la forma tutto: per mezzo della forma

¹ DANZEL, *Ges. Aufs.*, p. 242.

² *Briefe üb. d. æsth. Erzieh.* (in *Werke*, ed. Goedeke), lett. 15, 27.

³ Op. cit., lett. 15.

si opera sull'uomo come totalità, per mezzo del contenuto si opera solamente sulle forze di lui separate. Il vero segreto dell'artista grande consiste in ciò: che egli cancella la materia mercè la forma (*den Stoff durch die Form vertilgt*); e, quanto più imponente, invadente, seducente è la materia per sé stessa, quanto maggiore è l'ostinazione onde essa vuol farsi valere col suo effetto particolare, o quanto più lo spettatore è inclinato a perdersi immediatamente nella materia, tanto più trionfante è l'arte che la raffrena, e afferma sopra quella il proprio dominio. L'animo dell'uditore e dello spettatore deve restare pienamente libero e integro; deve dal cerchio magico dell'artista uscire puro e perfetto, come dalle mani del Creatore. L'oggetto più frivolo deve essere trattato in guisa che da esso possiamo passar alla più rigorosa serietà: la materia più seria in guisa che serbiamo la capacità di permutarla immediatamente col gioco più leggero ». Vi è un'arte bella della passione, ma una bell'arte passionale sarebbe contraddizione in termini ¹. « Fintanto che l'uomo, nel suo primo stato fisico, accoglie in sé in modo passivo il mondo dei sensi e lo sente solamente, egli è ancora tutt'uno con esso; e, appunto perché egli stesso è solo mondo, per lui non vi ha ancora un mondo. Solamente quando, nel suo stato estetico, lo pone fuori di sé e lo contempla, egli separa la sua personalità dal resto; e un mondo allora gli appare, perché ha cessato di fare tutt'uno col mondo » ².

L'educazione
estetica.

Per questo carattere sensibile e razionale insieme, materiale e formale, che ritrovava nell'arte, lo Schiller era condotto ad assegnarle un alto ufficio educativo. Non già ch'essa insegni precetti di morale ed ecciti a buone azioni: se facesse ciò, e quando fa ciò, come si è visto, cessa su-

¹ *Briefe*, lett. 22.

² *Op. cit.*, lett. 25.

bito di essere arte. La determinazione in qualsiasi verso, al male come al bene, al piacere come al dovere, distrugge il carattere della sfera estetica, ch'è, invece, indeterminismo. Per mezzo dell'arte, l'uomo si libera dal giogo dei sensi; ma, prima di sottomettersi spontaneamente a quello della ragione e del dovere, egli gode come un momento di respiro, e sta in una zona d'indifferenza e di serena contemplazione. « Lo stato estetico, non prendendo a proteggere esclusivamente nessuna speciale funzione dell'umanità, è favorevole a ognuna, senza predilezioni; e la ragione per cui non ne favorisce nessuna in particolare, è ch'esso è il fondamento della possibilità di tutte. Tutti gli altri esercizi danno all'anima una speciale inclinazione, e, appunto perciò, suppongono un limite speciale: solo quello estetico mena all'illimitato ». Questa indifferenza, la quale, se non è ancora pura forma, non è più pura materia, conferisce all'arte efficacia educativa: essa apre la via alla morale, non già predicando e persuadendo, e cioè determinando, ma producendo la determinabilità. — Tale è il concetto fondamentale delle celebri *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795), nelle quali lo Schiller prendeva le mosse dalle condizioni dei suoi tempi e dal bisogno di adottare una via media tra la supina acquiescenza alla tirannia e la ribellione selvaggia, come quella che allora infuriava in Francia destando generale spavento e ribrezzo.

Chi meglio dello Schiller ha descritto alcuni aspetti dell'arte? la catarsi, che l'attività artistica produce, la calma, la serenità che nasce dal dominare le impressioni naturali? E anche giustamente è da lui osservato che l'arte, pur essendo affatto indipendente dalla moralità, si lega, in qualche modo, a questa. Ma in qual modo si leghi, che cosa sia propriamente l'attività estetica, lo Schiller non riesce a determinare. Avendo concepito come attività formali

Imprecisione
e vaghezza
dell'Estetica
dello Schiller.

(*Formtrieb*) solamente quelle morali e intellettuali, e negando d'altra parte, come convinto antisensualista, contro il Burke e simile genia di filosofi, che l'arte possa appartenere alla passionalità e sensualità (*Stofftrieb*), egli si era tolto il modo di riconoscere la categoria generale nella quale rientra l'attività artistica. Il concetto, che egli si era fatto di quel che sia formale, è troppo angusto; e angusto è parimente il suo concetto dell'attività conoscitiva, della quale vede la forma logica e intellettuale ma gli rimane celata quella fantastica. L'arte, che egli dichiarava attività né formale né materiale, né conoscitiva né morale, che cosa era dunque per lui? Attività del sentimento, gioco di parecchie facoltà insieme, come pel Kant? Sembrerebbe così. Lo Schiller, infatti, distingue quattro punti di vista o relazioni dell'uomo con le cose: il fisico, in cui queste affettano il nostro stato sensibile; il logico, in cui ci procurano una conoscenza; il morale, in cui ci appaiono oggetto di volizione razionale; l'estetico, « in cui si riferiscono all'insieme delle nostre varie forze, senza essere oggetto determinato per una singola di esse ». Per esempio: un uomo piace esteticamente, quando ciò accade senza riferimento al piacere dei sensi e senza che si pensi a nessuna legge o scopo¹. Invano si chiederebbe a lui altra più conclusiva risposta.

Fa d'uopo tuttavia ricordare che lo Schiller tenne nel 1792 un corso di Estetica nell'università di Jena, e che le sue dissertazioni sull'argomento, destinate a riviste, hanno indole divulgativa; ed essoterico stimava egli stesso il suo maggiore scritto di sopra ricordato, che nacque da una serie di lettere effettivamente inviate al suo mecenate, duca di Holstein-Augustenburg. Ma la grande opera che meditava intorno all'Estetica e che si doveva intitolare *Kallias*, non

¹ *Briefe*, lett. 20.

fu mai condotta a termine; e solo ce ne restano frammenti nella corrispondenza col Körner (1793-4). Dai dibattiti tra i due amici appare che il Körner non era soddisfatto della formola dello Schiller, e domandava qualcosa di oggettivo, di piú preciso, un carattere positivo del bello: carattere che lo Schiller un giorno gli annunciava di avere finalmente trovato. Ma che cosa avesse trovato, non risulta poi da nessun altro documento; e resta dubbio se si tratti di una parte effettiva del suo pensiero andata perduta o di un'illusione momentanea di scoperta.

L'incertezza e vaghezza della teoria schilleriana sembra, per altro, quasi un pregio, chi consideri ciò che accadde dopo di lui. Egli era stato reso guardingo dall'insegnamento del Kant e non volle lasciar mai il terreno del criticismo. Fedele seguace del suo maestro, concepí la terza sfera non come una realtà ma come un ideale, non concetto costitutivo ma regolativo, come un imperativo. « La ragione pone per motivi trascendentali per questa parte l'esigenza che debba esservi una comunione tra attività formale e attività materiale, che debba esservi cioè un'attività del gioco, perché solo l'unità della realtà con la forma, dell'accidentalità con la necessità, della passività con la libertà compie il concetto dell'umanità. Essa deve porre questa esigenza, perché, conforme alla sua assenza, mira alla perfezione e a toglier via tutti gli ostacoli; e ogni operare esclusivo dell'una e dell'altra attività lascia l'umanità incompiuta e stretta tra limiti »¹. Il pensiero dello Schiller, quale appare anche dalla corrispondenza col Körner, è stato ben compendiato così: « La riunione del sensibile con la libertà nel Bello, che non ha luogo effettivamente, ma è soltanto supposta, suggerisce all'uomo l'intuizione di una riunione degli stessi.

Prudenza dello Schiller e imprudenze dei romantici.

¹ *Briefe*, lett. 15.

elementi in lui, riunione che non è, ma dev'essere»¹. I tempi, che seguirono, non ebbero di siffatte cautele. L'impulso del Kant aveva conferito nuovo vigore alla letteratura estetica; e, come già dopo il Baumgarten, ogni nuovo anno salutava parecchi nuovi trattati. Era la moda. «Niente pulula ora con tanta facilità come gli estetici (scriveva nel 1804 Giampaolo Richter, quando si accingeva a pubblicare un libro in materia): è raro che un giovane, il quale abbia pagato per seguire un corso di Estetica, non venga qualche mese dopo a domandare al pubblico con un volume su qualche punto di questa scienza il rimborso della spesa sostenuta: ve ne ha perfino, che pagano i diritti del professore coi diritti di autore»². Col rischiarare il campo oscuro dei fatti estetici si sperava anche, e non senza fondamento, portar lume nelle oscurità della Metafisica; e il procedere dell'artista pareva esempio consigliabile al filosofo per crearsi il suo mondo. Onde la filosofia si modellò sull'arte, e, quasi a rendere più agevole il passaggio, il concetto stesso dell'arte fu avvicinato a quello della filosofia fin quasi a confondervisi. Il romanticismo, che allora si andava affermando, era rinnovamento o continuazione di quel periodo del genio, al quale il Goethe e lo Schiller avevano anch'essi partecipato da giovani; e come nel periodo dello *Sturm und Drang* era viva la fede nel genio violatore di regole e di limiti, così nel romanticismo dominò la credenza in una facoltà detta l'Immaginazione, e più spesso la Fantasia, alla quale si attribuivano le più disparate virtù e i più miracolosi effetti.

Idee sull'arte.
G. P. Richter.

Certamente, nei teorici del romanticismo, che erano di frequente essi medesimi artisti, abbondano osservazioni vere

¹ DANZEL, *Ges. Aufs.*, p. 241.

² *Vorschule der Aesthetik*, 1804 (trad. franc.: *Poétique ou introduction à l'Esth.*, Parigi, 1862), prefazione.

e di grande finezza circa il procedere dell'arte. E Giam-paolo Richter ne ha di eccellenti intorno all'immaginazione produttrice, che distingue nettamente da quella riproduttrice e riconosce in tutti gli uomini, non appena siano in grado di dire: « questo è bello »; perché « come mai un genio potrebbe essere esaltato, o anche soltanto tollerato, non pure per migliaia di secoli ma per un mese solo, da una folla eterogenea, se non avesse con questa una ben fondata parentela? ». Egli descrive inoltre il vario distribuirsi della fantasia negli individui, come semplice talento, come genio passivo o femminile, e, grado supremo, come genio attivo o maschile, formato dalla riflessione e dall'istinto, in cui « tutte le facoltà fioriscono insieme, e l'immaginazione non è un fiore isolato, ma è la stessa dea Flora, la quale, per produrre nuove mescolanze, avvicina i calici di congiungimento fecondo, ed è, per così dire, una facoltà piena di facoltà »¹. Ma già da queste ultime parole si scorge anche nel Richter la tendenza a esagerare la virtù della fantasia e a crearvi sopra una sorta di mitologia. Mitologie che in parte penetrano i sistemi filosofici contemporanei e in parte ne derivano; talché la concezione romantica dell'arte si può dire sostanzialmente espressa nella filosofia idealistica tedesca dove la si ritrova in forma più coerente e sistematica.

Estetica romantica ed estetica idealistica.

Non veramente nella filosofia del primo grande scolaro del Kant, il Fichte, il quale, considerando la fantasia come l'attività che crea l'universo e compie la sintesi tra l'io e il non-io e pone l'oggetto ed è perciò precedente alla coscienza², non la metteva in relazione con l'attività dell'arte e perciò coi problemi dell'Estetica. Nelle idee estetiche, il Fichte è sotto l'influsso dello Schiller, con l'aggiunta di un

G. A. Fichte.

¹ *Vorschule d. Æsth.*, cc. 2 e 3.

² *Grundl. der Wissenschaftslehre, in Werke* (Berlino, 1845), I, pp. 214-7.

moralismo dettatogli dalla tendenza del suo sistema; onde la sfera estetica, media tra la conoscitiva e la morale, si risolve per lui, daccapo, in alcunché di morale, in quanto rappresentazione, e compiacenza per la rappresentazione, dell'ideale etico¹. Dall'idealismo soggettivo fichtiano derivò, tuttavia, per opera di Federico Schlegel e di Ludovico Tieck, una dottrina estetica: quella dell'Ironia, posta a fondamento dell'arte. L'Io, che crea l'universo, può anche annullarlo: l'universo è una vana parvenza, di cui la sola realtà vera, l'Io, può sorridere, tenendosi come artista, con divina genialità, fuori e sopra alle sue creazioni, che egli non prende sul serio². Perpetua parodia di sé stessa e « farsa trascendentale », era perciò detta l'arte da Federico Schlegel; e il Tieck definiva l'ironia « una forza che permette al poeta di dominare la materia che tratta ». Il Novalis, altro romantico e fichtiano, vagheggiava addirittura un idealismo magico, arte di creare con un atto istantaneo dell'Io e di realizzare i nostri sogni. — Ma soltanto al *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800) dello Schelling, al *Bruno* (1802), al corso sulla *Filosofia dell'arte* da lui tenuto nel 1802-3 a Jena (ripetuto poi a Würzburg e diffuso in riassunti manoscritti per tutta la Germania), al non meno famoso discorso sulle *Relazioni tra le arti figurative e la natura* (1807) e agli altri scritti dell'eloquente ed entusiastico filosofo, si deve veramente la prima grande affermazione filosofica del romanticismo e del risorto e conscio neoplatonismo nell'Estetica.

L'ironia: Federico Schlegel, Tieck, Novalis.

Fed. Schelling.

Bellezza e carattere.

Lo Schelling, come gli altri filosofi idealisti, tiene fermo alla fusione, già effettuata dallo Schiller, della teoria dell'arte con quella del bello. Degno di nota è per questo riguardo il modo in cui spiega la condanna platonica: Platone avrebbe inteso condannare l'arte dei suoi tempi, natu-

¹ DANZEL, *Ges. Aufs.*, pp. 25-30; ZIMMERMANN, *G. d. Æ.*, pp. 522-572.

² HEGEL, *Vorles. üb. d. Æsth.*, introd., I, pp. 82-88.

ralistica e realistica, l'arte antica in genere, che ha carattere di finità; ma non avrebbe ripetuto quel giudizio improbativo (come non possiamo ripeterlo noi moderni), se avesse conosciuto l'arte cristiana, il cui carattere è l'infinità¹. Insufficiente è la pura bellezza astratta alla Winkelmann; insufficiente, falso e negativo il concetto del caratteristico, che pretende far dell'arte una cosa morta, dura e sgradevole, assegnandole la limitatezza dell'individuale. L'arte è insieme bellezza e caratteristico, bellezza caratteristica, il carattere da cui si svolge la bellezza, secondo il motto del Goethe, e perciò non l'individuo, ma il concetto vivente dell'individuo. Quando lo sguardo dell'artista riconosce l'idea creatrice dell'individuo e la trae fuori, trasforma l'individuo in un mondo a sé, in una specie (*Gattung*), in un'idea eterna (*Urbild*), e non teme più la limitatezza e la durezza, ch'è la condizione della vita. La bellezza caratteristica è la pienezza della forma che uccide la forma, e non attutisce la passionalità ma la raffrena, come le sponde di un fiume, che le onde riempiono ma non soverchiano². Nelle quali affermazioni si sente l'efficacia dello Schiller, ma insieme qualcosa che lo Schiller non si sarebbe spinto a dire.

Invero lo Schelling, quantunque renda omaggio agli eccellenti contributi recati alla teoria dell'arte dai pensatori che succedero al Kant, lamenta in tutti essi la mancanza di un esatto metodo scientifico (*Wissenschaftlichkeit*)³. Il vero punto di partenza della sua teoria è nella filosofia della natura, ossia in quella critica del giudizio teleolo-

Arte e Filosofia.

¹ *Vorles. üb. d. Methode d. akadem. Stud.* (1803), lez. 14; in *Werke* (Stuttgart, 1856-61), V, pp. 346-7.

² *Üeb. d. Verhältniss d. bild. Künste z. d. Natur*, in *Werke*, VII, pp. 299-310.

³ *Philos. d. Kunst*, postuma, introd., in *Werke*, V, p. 362.

gico, che il Kant nella terza *Critica* aveva fatto seguire all'esame del giudizio estetico. La teleologia è l'unione della filosofia teoretica e pratica; ma il sistema non sarebbe compiuto, se non si potesse mostrare nel soggetto stesso, nell'io, l'identità dei due mondi, teoretico e pratico: un'attività che abbia coscienza e insieme non l'abbia, inconsciente come la natura e cosciente come lo spirito. Costesta è per l'appunto l'attività estetica, «organo generale della filosofia, chiave di volta di tutto l'edificio»¹. A chi voglia uscire dalla realtà comune non si aprono se non due sole vie: la poesia, che trasporta nel mondo ideale, e la filosofia, che fa svanire del tutto il mondo reale². E, per parlare propriamente, «non vi si ha se non una sola opera d'arte assoluta, che può esistere in diversi esemplari, ma ch'è unica, anche se non abbia ancora esistenza nella sua forma originale». L'arte vera non è l'impressione di un momento, ma la rappresentazione della vita infinita³; è l'intuizione trascendentale diventata oggettiva, epperò organo non solo, ma documento della filosofia. Verrà tempo che la filosofia tornerà nella poesia, dalla quale si è distaccata; e sulla nuova filosofia sorgerà una nuova mitologia⁴. Oggetto così dell'arte come della filosofia è l'Assoluto (ripete lo Schelling altrove e con maggiore ampiezza); ma la prima lo rappresenta nell'idea (*Urbild*), l'altra nel suo riflesso (*Gegenbild*): «la filosofia non ritrae le cose reali ma le loro idee, e parimente l'arte: quelle stesse idee, delle quali le cose reali, come la filosofia dimostra, sono copie imperfette, quelle stesse appaiono, nell'arte oggettive come

¹ *System d. transcend. Idealismus*, in *Werke*, sez. I, vol. III, introd., § 3, p. 349.

² Op. cit., § 4, p. 351.

³ Op. cit., P. VI, § 3, p. 627.

⁴ Op. cit., § 3, pp. 627-629.

idee e perciò nella loro perfezione, e rappresentano nel mondo riflesso il mondo intellettivo »¹. La musica è « il ritmo stesso ideale della Natura e dell'Universo, che per mezzo di quell'arte si fa sentire nel mondo derivato »; le forme perfette create dalla plastica sono « le stesse idee della natura organica, oggettivamente rappresentate »; l'epos omerico, « l'identità stessa che costituisce il fondo della storia nell'Assoluto »². Ma laddove la filosofia dà l'immediata rappresentazione del Divino, dell'assoluta identità, l'arte dà soltanto quella immediata dell'Indifferenza; e « poiché il grado di perfezione o di realtà di una cosa si eleva quanto più essa s'approssima all'Idea assoluta e alla pienezza dell'affermazione infinita e quanto più comprende in sé le altre potenze, così è chiaro che l'arte ha fra tutte la relazione più immediata con la filosofia, e se ne distingue solamente per il carattere della sua specificazione: per tutto il resto, essa è da dire la massima potenza del mondo ideale »³. Alle tre potenze del mondo reale e ideale rispondono, in ordine crescente, le tre idee della Verità, della Bontà e della Bellezza. La bellezza non è né il solo universale (verità), né il solo reale (azione), ma la perfetta penetrazione di entrambi: « si ha bellezza dove il particolare (reale) è così adeguato al suo concetto che questo stesso come infinito entra nel finito e viene contemplato in concreto. Il reale, con l'apparire del concetto, si fa veramente simile ed eguale all'idea, dove l'universale e il particolare si trovano in assoluta identità. Il razionale, senza cessare d'essere razionale, diventa insieme qualcosa di parvente e di sensibile »⁴. Ma come sopra alle tre po-

¹ *Phil. d. Kunst*, pp. 368-9.

² *Op. cit.*, p. 369.

³ *Op. cit.*, parte generale, p. 331.

⁴ *Op. cit.*, p. 332.

tenze si libra, loro punto d'unione, Dio, così alle tre idee sovrasta la Filosofia; la quale non concerne né la sola verità né la sola moralità, e neppure la sola bellezza, ma ciò che queste hanno di comune e che essa deduce dall'unico Fonte. E se la filosofia assume carattere di scienza e di verità, pur restando disopra anche alla verità, ciò è possibile perché scienza e verità sono semplicemente la sua determinazione formale: « la filosofia è scienza, nel senso che verità, bontà e bellezza, ossia scienza, virtù e arte, vi si compenetrano tra loro; e perciò anche non è scienza, ma ciò che hanno di comune scienza, virtù e arte ». Questa compenetrazione la distingue da tutte le altre scienze; talché se, per esempio, le matematiche possono far di meno di moralità e di bellezza, la filosofia non può ¹.

Le Idee e gli
dèi. Arte e mi-
tologia.

La Bellezza comprende in sé verità e bontà, necessità e libertà. Dove pare che contrasti con la verità, si tratta di una verità finita, con la quale la bellezza non deve andare d'accordo, perché, come si è avvertito, l'arte del naturalismo e del mero caratteristico è un'arte falsa ². Le singole forme d'arte, essendo insieme rappresentanti dell'infinito e dell'universo, si dicono Idee ³. E, considerate sotto l'aspetto della realtà, le Idee sono dèi: infatti, l'essenza, l'in-sé di esse, è uguale a Dio; ogni idea in tanto è idea in quanto è Dio in forma particolare; ogni idea perciò è uguale a Dio, ma a un dio particolare. Tutti gli dèi hanno a propri caratteri la pura limitazione e l'indivisa assolutezza: Minerva è l'idea della sapienza e della forza riunite, ma a lei manca la tenerezza muliebre; Giunone è la potenza senza sapienza e senza la dolce attrattiva amorosa, che poi col cinto prende in prestito da Venere; a

¹ *Phil. d. Kunst*, p. 385.

² *Op. cit.*, p. 383.

³ *Op. cit.*, pp. 389-90.

Venere manca la ponderata sapienza di Minerva: ma che cosa diventerebbero queste idee, se si togliessero loro le limitazioni? Cesserebbero d'essere oggetto della Fantasia¹. La fantasia è una facoltà, la quale non ha che vedere né col puro intelletto né con la ragione (*Vernunft*); e si distingue dall'immaginazione (*Einbildungskraft*), perché questa accoglie e svolge i prodotti dell'arte, quella li intuisce, li cava da sé, li rappresenta. La fantasia sta all'immaginazione come l'intuizione intellettuale alla ragione; è, dunque, l'intuizione intellettuale nell'arte². — La « ragione » non basta più a siffatta filosofia: quell'intuizione intellettuale, che era pel Kant un concetto-limite, si afferma come effettiva: l'intelletto è abbassato: la stessa genuina « fantasia », che opera nell'arte, resta soverchiata da codesta nuova Fantasia, gemella dell'Intuizione intellettuale, e che talvolta si scambia con la gemella. La mitologia viene dichiarata condizione necessaria di ogni arte, la mitologia e non l'allegoria, perché in questa il particolare significa soltanto l'universale, e l'altra è insieme essa medesima l'universale; il che spiega come riesca molto facile allegorizzare, e spiega il fascino, per es., dei poemi omerici che contengono codesta possibilità d'interpettazione. Anche l'arte cristiana, al pari della ellenica, ha la sua mitologia: Cristo, le persone della Trinità, la Vergine madre di Dio³. Mitologia e arte confondono i loro limiti, come li confondono arte e filosofia.

Il Solger diè fuori nel 1815 la sua opera capitale, l'*Er-* C. G. Solger.
win, lungo dialogo filosofico sul Bello, e tenne poi nel 1819 un corso di lezioni sull'Estetica, che fu pubblicato postumo. Anch'egli trovava nell'opera del Kant solo un barlume di vero, e faceva mediocre stima dei postkantiani, in parti-

¹ *Phil. d. Kunst*, pp. 390-3.

² *Op. cit.*, p. 395.

³ *Op. cit.*, pp. 405-51.

colare del Fichte: nello Schelling, che muove dall'unità originaria del soggettivo e dell'oggettivo, scorgeva per la prima volta il principio speculativo, ma non adeguatamente svolto, perché lo Schelling non aveva bene risolto con la dialettica le difficoltà dell'intuizione intellettuale¹. Anche il Solger concepiva la Fantasia come facoltà distinta dall'immaginazione: l'immaginazione (egli dice) appartiene alla conoscenza comune e non è altro che « la coscienza umana in quanto nella connessione temporale va ristabilendo all'infinito l'intuizione originaria »; presuppone le distinzioni del conoscere comune, l'astrazione e il giudizio, il concetto e la rappresentazione, tra le quali « fa da mediatrice col dare al concetto generale la forma della rappresentazione particolare e a questa la forma del concetto generale; e s'aggira, per tal modo, tra le antinomie dell'intelletto volgare ». Ma la Fantasia è tutt'altra cosa, perché, procedendo « dall'unità originaria delle antinomie nell'Idea, fa sì che gli opposti elementi, che si separano dall'idea, si riuniscano perfettamente nella realtà, e per suo mezzo siamo capaci di apprendere oggetti più alti di quelli della conoscenza comune e di riconoscervi l'idea medesima come reale: essa è, nell'arte, la facoltà di trasformare l'idea in realtà ». La fantasia si svolge in tre modi o gradi: come Fantasia della fantasia, che concepisce il tutto come idea e l'attività nient'altro che svolgimento dell'idea nella realtà; come Sensibilità della Fantasia, in quanto esprime nella realtà la vita dell'idea e quella riconduce a questa; finalmente (e qui si è nel grado più alto dell'attività artistica, corrispondente alla Dialettica nella filosofia), come Intelletto della Fantasia o Dialettica artistica, che concepisce idea e realtà in guisa che l'una trapassi nell'altra ossia nella realtà. Seguono

¹ *Vorles. üb. Aesthetik*, pubbl. dallo Heyse, Lipsia, 1829, pp. 35-43.

altre distinzioni e sottodistinzioni, che sembra superfluo indugiarsi a esporre. Dalla Fantasia si svolge l'Ironia, senza cui non si dà arte vera: l'Ironia dei Tieck e dei Novalis, ai quali il Solger in certo senso aderisce¹,

Come per lo Schelling, la Bellezza appartiene pel Solger alla regione dell'Idea, inaccessibile alla coscienza comune. E si distingue dall'idea del Vero, perché laddove questa dissolve le apparenze della coscienza comune, l'arte compie il miracolo di fare che l'apparenza, restando apparenza, dissolva sé medesima; epperò il pensiero dell'arte è non teoretico ma pratico. Si distingue dall'idea del Bene, con la quale sembra avere strettissima parentela, perché nel Bene l'unione dell'idea con la realtà, del semplice col molteplice, dell'infinito col finito, non è fusione effettiva e compiuta, ma soltanto un ideale, un dover essere. Più stretta parentela ha con la Religione, che pensa l'idea come l'abisso della vita dove la nostra coscienza singola si deve perdere per diventare « essenziale » (*wesentlich*), laddove nel bello e nell'arte l'Idea si manifesta con lo sciogliere in sé il mondo delle distinzioni di universale e particolare e collocarsi al loro posto. L'attività artistica è più che teoretica, ed è un qualcosa di pratico ma realizzato e perfetto; onde l'arte non appartiene alla filosofia teoretica (come, secondo il Solger, il Kant aveva creduto), ma alla pratica. E dovendosi per un lato congiungere con l'infinito, non può avere come oggetto la natura volgare: nel ritratto, per es., l'arte è assente, e a ragione gli antichi presceglievano come oggetto delle loro sculture il mondo degli dèi e degli eroi, perché ogni deità pur nella sua forma limitata e particolare, significa una determinata modificazione dell'Idea².

Arte, praxis e religione.

¹ *Vorles. üb. Æsth.*, pp. 186-200.

² *Op. cit.*, pp. 48-85.

G. G. F. Hegel.

Il medesimo concetto dell'arte si ritrova nella filosofia dello Hegel, quali che siano le differenze secondarie onde egli era e si sentiva diviso dai suoi predecessori. Poco curiosi delle varietà e sfumature che l'Estetica mistica assunse in ciascuno di codesti pensatori, a noi importa mettere in luce la loro sostanziale identità, il comune misticismo o arbitrarismo, che si può dire, in Estetica, la loro posizione storica. Chi apra la *Fenomenologia* e la *Filosofia dello spirito*, non si aspetti che vi si parli dell'arte là dove si analizzano le forme dello Spirito teoretico e si definiscono la sensibilità e l'intuizione, il linguaggio e la simbolica, e i varî gradi della fantasia e del pensiero. L'Arte è dallo Hegel assegnata alla sfera dello Spirito assoluto, insieme con la Religione e con la Filosofia¹; ed egli medesimo ricorda come suoi precursori il Kant, lo Schiller, lo Schelling e il Solger, al pari dei quali nega bensì recisamente che l'arte rappresenti il concetto astratto, ma non le toglie la rappresentazione del concetto concreto o Idea. Nell'affermazione di un concetto concreto, che il pensiero ordinario e scientifico non conosce, è tutto lo Hegel. « In verità (egli dice), nessun concetto, ai nostri tempi, l'ha passata peggio del concetto in sé e per sé, giacché per concetto si suole comunemente intendere un'astratta determinazione e unilateralità della rappresentazione o del pensiero intellettualistico, con la quale naturalmente non si può pensare né la totalità del vero né la bellezza concreta »². Al regno del concetto concreto appartiene l'arte, che è una delle tre forme nelle quali si raggiunge la libertà dello spirito, e propriamente la prima, quella del sapere immediato, sensibile, oggettivo (la seconda è la religione, coscienza rappresentativa congiunta con l'adorazione ossia

L'arte nella sfera dello spirito assoluto.

¹ *Encykl. d. phil. Wiss.*, §§ 557-63.

² *Vorles. üb. Æsth.* (ed. cit.), I, p. 118.

con un elemento estraneo alla semplice arte; la terza la filosofia, libero pensiero dello spirito assoluto)¹. Bellezza e verità sono insieme una e distinte. « Il Vero è l' Idea come Idea, secondo il suo in-sé e il suo principio universale e in quanto viene pensato come tale. Nel Vero non c'è la sua esistenza sensibile e materiale: il pensiero vi contempla solo l'idea universale. Ma l'Idea deve anche attuarsi esternamente e conquistare una determinata esistenza effettiva. Anche il Vero come tale esiste, ma quando nella sua determinata esistenza esterna esso è immediatamente per la coscienza e il concetto resta immediatamente uno con l'apparenza esterna, l'Idea non è solo vera, ma bella. Il Bello si definisce perciò l'apparire sensibile dell'Idea »². L'Idea è il contenuto dell'arte, e la configurazione sensibile e immaginativa ne è la forma: due elementi che debbono compenetrarsi e formare una totalità, onde è necessario che il contenuto destinato a diventare opera d'arte si mostri in sé medesimo capace di tale trasformazione; altrimenti si avrebbe soltanto una cattiva unione, forma poetica e contenuto prosaico e disadatto³. Attraverso la forma sensibile deve trasparire un contenuto ideale; la forma è da questo lume ideale spiritualizzata⁴; la fantasia artistica non opera al modo della immaginazione passiva e ricettiva, non si arresta alle parvenze della realtà sensibile, ricerca l'interna verità e razionalità del reale. « La razionalità dell'oggetto ch'egli ha scelto non deve esser sola a commovere la coscienza dell'artista; egli deve aver ben meditato l'essenziale e il vero in tutta la loro estensione e profondità, perché senza riflessione l'uomo non può diventare consapevole di ciò ch'è in lui, e in ogni grande opera d'arte si osserva che la materia è stata pensata e

La bellezza
come appari-
zione sensibi-
le dell'Idea.

¹ *Vorles. üb. Esth.*, I, pp. 129-33.

² *Op. cit.*, I, p. 141.

³ *Op. cit.*, I, p. 89.

⁴ *Op. cit.*, I, pp. 50-1.

ripensata per tutti i versi. Dalla leggerezza della fantasia non esce nessuna prospera opera d'arte »¹. A torto si crede che il poeta e l'artista in genere debbano avere soltanto intuizioni: « un vero poeta deve, prima e durante l'esecuzione dell'opera, riflettere e pensare »². Resta per altro sempre inteso, che il pensiero del poeta non assume la forma dell'astrazione.

L' Estetica dell'idealismo metafisico, e il baumgartianismo.

Da parecchi critici è stato detto che il movimento estetico dallo Schelling allo Hegel è un risorgere del baumgartianismo, con la concezione, insita a questo, dell'arte quale mediatrice di concetti filosofici³; e si è ricordato che uno schellinghiano, l'Ast, trascinato dalla tendenza del sistema, ebbe a porre forma suprema dell'Arte, non già (come facevano gli altri) il dramma, ma la poesia didascalica⁴. Ciò (quando si prescinda da qualche deviazione individuale e accidentale) non è esatto: quei filosofi sono avversari della dottrina intellettualistica e moralistica, e spesso espliciti e risoluti polemisti contro di essa. « La produzione estetica (dice lo Schelling) è, nel suo principio, una produzione assolutamente libera..... Questa indipendenza da ogni fine estraneo fa la santità e purità dell'arte, onde essa respinge ogni alleanza con ciò ch'è semplice piacere, alleanza che appartiene alla barbarie, o con l'utile, che non può essere richiesto all'arte se non in un tempo in cui la forma più elevata dello spirito umano viene riposta nelle scoperte economiche. Per le stesse ragioni essa ripugna ad allearsi con la morale, e si tiene lontana perfino dalla scienza, la quale pel suo disinteresse le è più

¹ *Vorles. üb. Ästh.*, I, pp. 354-55.

² *Encykl.*, § 450.

³ DANZEL, *Ästh. d. hegel. Sch.*, p. 62; ZIMMERMANN, *G. d. Ä.*, pp. 693-7; J. SCHMIDT, *L. u. B.*, pp. 103-5; SPITZER, *Krit. St.*, p. 48.

⁴ FR. AST, *System der Kunstlehre*, Lipsia, 1805: cfr. SPITZER, l. c., p. 48.

prossima, ma che ha pure il suo scopo fuori di sé medesima e deve perciò, in definitiva, servire come mezzo a quello ch'è più elevato di lei, all'arte »¹. E lo Hegel dice che « l'arte non contiene l'universale come tale ». « Se il fine dell'istruzione è trattato come fine, in modo che la natura del contenuto rappresentato appaia per sé direttamente, come proposizione astratta, riflessione prosaica, dottrina generale, e non sia soltanto indirettamente contenuta e implicita nella forma artistica concreta, con siffatta separazione la forma sensibile e immaginativa, che è la vera costitutrice dell'opera d'arte, diventa ornamento ozioso, involuero (*Hülle*) posto come semplice involuero, parvenza posta come semplice parvenza. Con ciò viene alterata la natura stessa dell'opera d'arte, la quale non deve presentare all'intuizione, un contenuto nella sua universalità, ma questa universalità individuata e diventata un singolo sensibile »². Cattivo segno (egli aggiunge) quando un artista si accinge all'opera, movendo non già dalla pienezza della vita (*Ueberfülle des Lebens*), ma da un complesso d'idee astratte³. L'arte ha il suo fine in sé stessa, che è di presentare la verità in forma sensibile, e qualsiasi altro fine le è estraneo⁴. — Certamente si potrà dimostrare che quei filosofi, allontanando l'arte dalla pura rappresentazione e fantasia, e facendola in qualche modo portatrice del concetto, dell'universale, dell'infinito, non avevano aperta innanzi altra via che il baumgartianismo. Ma questa dimostrazione muoverebbe dal presupposto e dal dilemma che l'arte, se non è pura fantasia, debba essere sensualità e subordinata alla razionalità; cioè proprio da quel presupposto e dilemma che gli metafisici idealisti romantici negavano. La via da

¹ *System d. transcend. Idealismus* (1800). P. VI, § 2; in *Werke*, sez. I, vol. III, pp. 622-3.

² *Vorles. üb. d. Ästh.*, I, pp. 66-7.

³ *Op. cit.*, I, p. 353.

⁴ *Op. cit.*, I, p. 72.

essi tentata era la concezione di una facoltà che non fosse né fantasia né intelletto, ma partecipasse d'entrambe, di una intuizione intellettuale o intelletto intuitivo, di una fantasia mentale al modo di Plotino.

Mortalità
e decadenza
dell'arte nel
sistema dello
Hegel.

Lo Hegel accentua più dei suoi predecessori il carattere conoscitivo dell'arte; ma appunto perciò va incontro a una difficoltà, che gli altri scansano alla meglio. Posta l'Arte nella sfera dello Spirito assoluto, in compagnia della Religione e della Filosofia, come mai essa si può sostenere accanto a compagne così possenti e invadenti, e segnatamente accanto alla Filosofia, la quale, nel sistema hegeliano, sta alla cima dell'intero svolgimento spirituale? Se Arte e Religione adempissero a funzioni distinte dalla conoscenza dell'Assoluto, resterebbero gradi inferiori, ma necessari e non eliminabili, dello Spirito. Concorrendo, invece, entrambe al medesimo oggetto della Filosofia, permettendosi di rivaleggiare con questa, qual valore possono serbare? Nessuno, tranne tutt'al più quello di fasi storiche e transitorie della vita del genere umano. La tendenza dello Hegel, com'è in fondo antireligiosa e razionalistica, così è anche antiartistica. Strana e dolorosa conseguenza, quest'ultima, per uomo come egli era, fornito di senso estetico assai vivo e dell'arte amatore fervente: quasi ripetizione del duro passo a cui si trovò condotto Platone. Ma come il filosofo greco, obbedendo al presunto comando della religione, dannò la mimesi e la poesia omerica a lui carissima, così il filosofo germanico non volle sottrarsi all'esigenza logica del suo sistema e dichiarò la mortalità, anzi la morte già accaduta dell'arte. « Abbiamo assegnato (egli dice) all'arte un posto molto elevato; ma bisogna anche ricordare che l'arte né per contenuto né per forma è il modo più elevato di recare alla coscienza dello spirito i suoi veri interessi. Appunto a cagione della sua forma, l'arte è ristretta a un contenuto particolare. Solo un certo circolo e un

certo grado della verità è capace di essere esposto in opere d'arte: una verità, cioè, che possa essere trasfusa nel sensibile e apparire in esso adeguatamente, quali sono gli dèi ellenici. Vi ha, per contrario, una concezione più profonda della verità, in cui questa non appare così affine e amica al sensibile da poter essere accolta ed espressa in modo acconcio in quel materiale. Di tale sorta è la concezione cristiana della verità; e, quel ch'è più, lo spirito nel nostro mondo moderno, e più propriamente quello della nostra religione e del nostro svolgimento razionale, sembra avere oltrepassato il punto nel quale l'arte è la guisa maggiore di apprendere l'Assoluto. La peculiarità della produzione artistica e delle sue opere non soddisfa più il nostro bisogno più alto... Il pensiero e la riflessione hanno sorpassato l'arte bella ». Di questo deperimento dell'arte nel mondo moderno si sogliono comunemente addurre varie ragioni, in ispecie il prevalere degli interessi materiali e politici; ma la vera ragione (dice lo Hegel) consiste nell'inferiorità di grado che ha l'arte rispetto al pensiero puro. « L'Arte nella sua più alta destinazione è, e resta per noi, un passato », e appunto perché cosa ormai esaurita, se ne può fare la compiuta filosofia ¹. L'Estetica dello Hegel è, perciò, un elogio funebre: passa a rassegna le forme successive dell'arte, ne mostra i gradi progressivi di consunzione interna, e le compone tutte nel sepolcro, con l'epigrafe scrittavi sopra dalla Filosofia.

Il romanticismo e l'idealismo metafisico avevano messo l'arte tanto in su, tanto nelle nuvole, da dover finire di necessità con l'accorgersi che, così in alto, essa non serviva più a nulla.

¹ *Vorles. üb. Esth.*, I, pp. 13-6.

Il mistiicismo estetico negli avversari dell'idealismo.

Niente forse mostra meglio come questa concezione fantasiosa dell'arte rispondesse allo spirito del tempo (e non solo alla voga filosofica, ma anche alle condizioni psicologiche che si esprimevano nel movimento romantico), quanto il fatto che anche gli avversari delle filosofie dello Schelling, del Solger e dello Hegel, o consentono con quella concezione in genere o, pur pensando di allontanarsene, tornano a lei senza volerlo.

A. Schopenhauer.

Ognuno sa con quanta assenza, diciamo così, di *phlegma philosophicum* Arturo Schopenhauer combattesse lo Schelling, lo Hegel e tutti i « ciarlatani », tutti i « professori », che s'erano divisi l'eredità del Kant. Ma qual'è poi la teoria dell'arte accettata e svolta dallo Schopenhauer? Una teoria che muove, appunto come nello Hegel, dalla differenza tra il concetto ch'è astrazione, e il concetto ch'è concretezza o Idea; quantunque le sue « Idee » siano dallo Schopenhauer assimilate alle platoniche, e nella forma particolare in cui le presenta somiglino piuttosto a quelle dello Schelling che non all'Idea hegeliana. Esse hanno qualcosa di comune coi concetti intellettivi, perché gli uni e le altre sono unità che rappresentano una pluralità di cose reali; ma « il concetto è astratto e discorsivo, completamente indeterminato nella sua sfera e rigorosamente preciso soltanto

Le idee come oggetto dell'arte.

nei suoi limiti; l'intelletto basta a comprenderlo e concepirlo, le parole senz'altro intermedio l'esprimono, la sua definizione lo esaurisce del tutto: l'idea per contrario (che si può rigorosamente definire il rappresentante adeguato del concetto) è assolutamente intuitiva, e sebbene rappresenti un'infinità di cose particolari, non per ciò è meno determinata in tutti i suoi aspetti. L'individuo, come individuo, non può conoscerla; per concepirla, deve spogliarsi di ogni volontà, di ogni individualità ed elevarsi allo stato di soggetto conoscente puro. Essa si raggiunge dunque solo dal genio, o da chi, per un potenziamento della sua forza conoscitiva dovuto di solito al genio, si trova in una disposizione geniale ». « L'idea è l'unità, divenuta pluralità per mezzo dello spazio e del tempo, forme della nostra appercezione intuitiva: il concetto per contrario è l'unità estratta dalla pluralità per mezzo dell'astrazione, ch'è procedimento del nostro intelletto: il concetto può dirsi *unitas post rem*, l'idea, *unitas ante rem* »¹. Di solito, lo Schopenhauer chiama le idee « generi » delle cose; ma una volta nota che le idee sono specie e non generi, e che i generi sono semplici concetti, e che vi sono specie naturali, ma soltanto generi logici². L'origine di questa illusione psicologica delle idee o tipi delle cose nasce sempre (e ciò si vede altresì nello Schopenhauer) dal cangiare in realtà vivente le empiriche classificazioni delle scienze naturali. Volete veder le idee? Guardate (egli dice) le nuvole che percorrono il cielo, guardate un ruscello che si dirompe sui sassi, guardate il ghiaccio che si cristallizza sui vetri disegnando forme di alberi o di fiori. Le figure delle nuvole, le ondate e i capricci dell'acqua

¹ *Welt als Wille u. Vorstellung*, 1819 (in *Sämmtl. Werke*, ed. Grisebach, vol. I), l. III, § 49.

² *Ergänzungen* (ed. Grisebach, vol. II), c. 29.

del ruscello, le configurazioni dei cristalli, esistono per noi, osservatori individuali, ma in sé sono indifferenti. Quelle nuvole sono in sé vapore elastico; quel ruscello obbedisce al peso ed è un fluido incompressibile, perfettamente mobile e trasparente, amorfo; quel ghiaccio obbedisce alle leggi della cristallazione; e in queste determinazioni consistono le loro idee¹. Le quali sono l'oggettivazione immediata della volontà nei suoi varî gradi, e l'arte ritrae esse e non le loro copie sbiadite, le cose reali: onde Platone aveva ragione per un verso e torto per un altro, e lo Schopenhauer lo giustifica e condanna al modo stesso che avevano fatto nell'antichità Plotino, e, pochi anni prima di lui, l'abborrito Schelling². Di conseguenza, ciascun'arte ha per suo dominio una speciale categoria d'idee. L'architettura, e in alcuni casi l'idraulica, facilitano la chiara intuizione di quelle che costituiscono i gradi inferiori dell'oggettivazione, pesantezza, coesione, resistenza, durezza, proprietà generali della pietra, alcune combinazioni di luce; il giardinaggio e (curioso accoppiamento) la pittura di paesaggio rappresentano le idee della natura vegetale; la scultura e la pittura di animali, quelle della zoologia; la pittura di storia e le forme piú alte della scultura, il corpo umano; la poesia, l'idea stessa dell'uomo³. Per ciò che si attiene alla musica, essa (e giustifichi chi può il salto logico) è fuori della gerarchia delle altre arti. Lo Schelling, come abbiamo visto, la considerava rappresentazione del ritmo stesso dell'universo⁴: lo Schopenhauer poco diversamente afferma che la musica non esprime le idee ma, parallelamente alle idee, la Volontà stessa. Le

¹ *Welt a. W. u. V.*, III, § 35.

² Si veda sopra, pp. 326-7.

³ *Welt. a. W. u. V.*, III, §§ 42-51.

⁴ Si veda sopra, pp. 324-5, 327.

analogie tra la musica e il mondo, tra le note fondamentali e la materia bruta, la gamma e la scala delle specie, la melodia e la volontà cosciente, gli fanno concludere che quest'arte è non solo un'aritmetica, come parve al Leibniz, ma addirittura una metafisica: *exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*¹. E presso lo Schopenhauer, non meno che presso gl'idealisti suoi predecessori, l'arte è beatificante; è il fiore della vita: il contemplatore artistico non è più individuo ma soggetto conoscente puro, libero, affrancato dalla volontà, dal dolore, dal tempo².

La catarsi estetica.

Certo in questo sistema si trovano qua e là addentellati per una migliore e più profonda trattazione dell'arte. Lo Schopenhauer, che sapeva essere a volte analista lucido e acuto, nota con insistenza che all'idea, alla contemplazione artistica, non si applicano le forme dello spazio e del tempo, ma la sola forma generale della rappresentazione³. Da ciò avrebbe potuto inferire che l'arte, non che grado superiore e straordinario della coscienza, ne è anzi il grado più immediato, quello che nella sua ingenuità originaria precede anche la comune percezione coi suoi collocamenti nella serie spaziale e temporale. Affrancarsi dalla percezione comune, vivere nella fantasia, non significa salire alla platonica contemplazione delle idee, ma ridiscendere nell'immediatezza dell'intuizione, ridiventare fanciulli, come aveva osservato il Vico. D'altro canto lo Schopenhauer aveva cominciato a sottomettere a critica spregiudicata le categorie kantiane; e le due forme dell'intuizione non lo contentavano, e sentì il bisogno di aggiungere loro una terza, la causalità⁴. Si noti, infine,

Accenni di una migliore teoria nello Schopenhauer.

¹ *Welt. a. W. u. V.*, § 53.

² *Op. cit.*, § 34.

³ *Op. cit.*, § 32.

⁴ *Kritik d. kantischen Philosophie*, in append. all'*op. cit.*, pp. 558-576.

ch'egli istituisce da capo il paragone tra arte e storia, con questa differenza e vantaggio sugli idealisti escogitanti una filosofia della storia: che a lui la storia appariva irriducibile a concetti, contemplazione dell'individuale e perciò non scienza. Insistendo nel paragone tra storia e arte, avrebbe trovato qualcosa di meglio della soluzione a cui si arresta, che cioè materia della storia sia il particolare nella sua particolarità e contingenza, e quella dell'arte ciò che è ed è sempre identico¹. Senonché lo Schopenhauer, invece di approfondire le sue felici concezioni, preferì eseguire una variazione sul motivo generale prediletto al suo tempo.

G. F. Herbart.

Meno ancora si aspetterebbe di dover riconoscere che perfino un arido intellettualista, il nemico implacabile dell'idealismo, della dialettica e delle costruzioni speculative, il capo della scuola che si disse realistica o della filosofia esatta, Giovanni Federico Herbart, allorché si fa a stabilire un'Estetica, diventa anche lui, sebbene alquanto diversamente, mistico. Come parla savio nel manifestare i suoi propositi metodici! — L'Estetica non deve sopportare la pena delle colpe in cui è caduta la metafisica; conviene indagarla per sé stessa, prescindendo dalle ipotesi circa l'universo. E non bisogna neppure confonderla con la psicologia e descrivere le commozioni destinate dai contenuti dell'arte, quelle del patetico o del comico, della tristezza o dell'allegria, quando si tratta invece di stabilire in che consista il carattere dell'arte e che cosa sia il bello. Analizzare casi particolari di bellezza, e registrare quel ch'essi ci dicono: ecco la via della salute. — Propositi e promesse che hanno ingannato molti sulla natura dell'Estetica herbartiana. Ma *ce sont là jeux de princes*: si faccia attenzione, e si vedrà che cosa fosse per lo Herbart

¹ *Ergänzungen*, c. 38.

l'analisi dei casi particolari, e come solesse tenersi lontano dalla metafisica.

Per lui, la bellezza consiste in relazioni, relazioni di toni, di colori, di linee, di pensieri, di volontà; e l'esperienza deve dirci quali di queste relazioni siano belle, e la scienza estetica si esaurisce nell'enumerare i concetti fondamentali (*Musterbegriffe*) in cui si assommano i casi particolari di bellezza. Senonché queste relazioni non sono per lo Herbart di natura fisiologica e non possono osservarsi empiricamente, per es., in un gabinetto di psicofisica. Per disingannarsi, basterebbe notare che tra esse sono enumerati non solo toni, linee e colori, ma anche pensieri e volizioni, e che vengono estese ai fatti morali non meno che agli oggetti dell'intuizione esterna. Ed egli dichiara poi in modo esplicito: « Nessuna vera bellezza è sensibile, quantunque nell'intuizione della bellezza sogliano in molti casi precedere e seguire impressioni sensibili »¹. Il bello si distingue profondamente dal piacevole, perché il piacevole non ha bisogno di una rappresentazione, e il bello consiste in rappresentazioni di rapporti seguite immediatamente nella coscienza da un giudizio, da un'appendice (*Zusatz*), che esprime un'approvazione incondizionata (« *es gefällt!* »). E laddove il piacevole e lo spiacevole « nel progresso della cultura diventano via via cose fuggevoli e di poca importanza, il Bello risalta sempre più come qualcosa di permanente e fornito di valore innegabile »². Il giudizio del gusto è universale, eterno, immutabile: « la rappresentazione completa (*vollendete Vorstellung*) dei medesimi rapporti si tira dietro sempre il medesimo giudizio, al modo stesso che il principio

La Bellezza
pura e i rap-
porti formali.

¹ *Einleitung in die Philosophie*, 1813, in *Werke*, ed. Hartenstein, vol. I, p. 49.

² Op. cit., pp. 125-8.

porta con sé la conseguenza; il che ha luogo in tutti i tempi e in mezzo a tutte le circostanze, condizioni e complicazioni, che danno a ciò che è particolare di alcuni casi apparenza di regola universale. Posto che gli elementi di una relazione sono concetti universali, è chiaro che quantunque nel giudicare venga pensato solo il contenuto di questi concetti, il giudizio deve per altro avere una sfera tanto larga quanto è quella comune ai due concetti »¹. Per lo Herbart, i giudizi estetici sono la classe generale, che comprende in sé come sottoclasse i giudizi etici: « dalle altre bellezze si distacca la moralità, come ciò che non solo è cosa di valore, ma determina lo stesso valore incondizionato delle persone »; e dalla moralità in senso stretto si distacca, a sua volta, il diritto². Le cinque idee etiche, che guidano la vita morale (della libertà interna, della perfezione, della benevolenza, dell'equità e del diritto), sono cinque idee estetiche, o meglio sono concetti estetici, applicati ai rapporti della volontà.

L'arte come somma di contenuto e forma.

L'arte egli considera quale fatto complesso, risultante da un elemento extraestetico che ha valore logico o psicologico o altro che sia, il contenuto, e da un elemento propriamente estetico, ch'è applicazione dei concetti estetici fondamentali, la forma. L'uomo cerca il divertente, l'istruttivo, il commovente, il maestoso, il ridicolo; e « tutte queste cose vengono mescolate col bello per procurare all'opera favore e interesse. Il bello si colora così variamente, facendosi grazioso, magnifico, tragico, comico; e può farsi tutte queste cose, perché il giudizio estetico, per sé calmo e sereno, comporta l'accompagnamento delle più varie eccitazioni d'animo a lui straniera »³. Ma tutte

¹ *Allgemeine praktische Philosophie*, in *Werke*, VIII, p. 25.

² *Einleitung*, p. 128.

³ *Op. cit.*, p. 162.

queste cose non hanno che vedere con la bellezza. Per trovare il bello e brutto oggettivo, bisogna prescindere da ogni predicato concernente il contenuto. « Per riconoscere il bello e brutto oggettivo nella poesia, dovrebbero dimostrarsi differenze di tali e tali pensieri, e il discorso aggirarsi su pensieri; per riconoscerli nella plastica, bisognerebbe dimostrare differenze di tali e tali contorni, e il discorso aggirarsi su contorni; per riconoscerli nella musica, dovrebbero dimostrarsi differenze di tali e tali toni, e il discorso aggirarsi su toni. Ora i predicati ' magnifico, amabile, grazioso ' e simili, non contengono niente di toni, contorni, pensieri; e perciò non fanno conoscere nulla del bello oggettivo, né nella poesia né nella plastica né nella musica, e valgono invece a favorire la credenza che vi sia un bello oggettivo al quale pensieri, contorni e toni siano tutti egualmente accidentali, e a cui sia possibile avvicinarsi con l'accogliere in sé impressioni poetiche, plastiche, musicali e simili, lasciare sparire gli oggetti e abbandonarsi alla sola commozione dell'animo »¹. Tutt'altro è il giudizio estetico, il « freddo giudizio del conoscitore d'arte », che considera esclusivamente la forma, ossia i rapporti formali oggettivamente gradevoli. In questo prescindere dal contenuto per contemplare la sola forma è la vera catarsi che l'arte produce. Il contenuto è transitorio, relativo, soggetto alle leggi della morale, giudicabile col criterio di questa; la forma è perenne, assoluta, libera². L'arte concreta può essere somma di due o più valori; ma il fatto estetico è solo forma.

A chi passi oltre le apparenze e trascuri le diversità della terminologia, non isfuggerà la grande somiglianza tra la dottrina estetica herbartiana e quella kantiana. Nello Her-

Herbart e il pensiero kantiano.

¹ *Einleitung*, pp. 129-30.

² *Op. cit.*, p. 163.

bart si ritrova la distinzione tra bellezza libera e bellezza aderente, tra ciò ch'è forma e ciò ch'è stimolo sensuale (*Reiz*), aggiunto alla forma; l'affermazione dell'esistenza di una bellezza pura, oggetto di giudizi necessari e universali, sebbene non discorsivi; e perfino un certo collegamento della bellezza con la moralità, dell'Estetica con l'Etica. Lo Herbart è forse per questa parte il più rigoroso seguace e continuatore del pensiero del Kant, la cui dottrina contiene in germe la sua. Egli stesso si definì una volta « un kantiano, ma dell'anno 1828 »; e disse giusto anche nel fissare il divario dei tempi. Il Kant, tra gli errori e le incertezze del suo pensiero estetico, è ricco di suggestioni e sparge semi fecondi: appartiene a un periodo in cui la filosofia è ancora giovane e plasmabile. Lo Herbart, venuto più tardi, è secco e unilaterale, e prende del pensiero del Kant quanto vi ha di meno plausibile e lo irrigidisce in sistema. I romantici e gli idealisti metafisici avevano, se non altro, unificato la teoria del bello e quella dell'arte; distrutto la concezione meccanica e rettorica; dato risalto, sia pure esagerando, ad alcuni profondi caratteri dell'attività artistica. Lo Herbart restaura la concezione meccanica, ripristina la dualità, e offre un bislacco, compassato, infecondo misticismo, privo di ogni alito artistico.

Giunti a questo punto, possiamo renderci conto del significato e del valore della celebre lotta, che si agita oramai da un secolo in Germania, tra l'Estetica del contenuto (*Gehaltsästhetik*) e l'Estetica della forma (*Formästhetik*): lotta che ha dato luogo a vasti lavori di storia dell'Estetica condotti sotto l'uno o sotto l'altro aspetto, e che prende origine precisamente nell'opposizione dello Herbart all'idealismo dello Schelling, dello Hegel e dei loro compagni e seguaci. « Forma » e « contenuto » sono tra le parole di più diverso significato nella terminologia filosofica, e particolarmente in quella estetica; e talvolta, proprio ciò che uno chiama forma, è chiamato da altri contenuto. Si trova ricordato spesso dagli herbartiani in loro appoggio il detto dello Schiller: che il segreto dell'arte consista « nel cancellare il contenuto per mezzo della forma ». Ma che cosa è di comune tra il concetto schilleriano della « forma », col quale l'attività estetica viene avvicinata a quella morale e intellettuale, e la « forma » dello Herbart, che non penetra e avviva, ma veste e adorna un contenuto? Lo Hegel, d'altra parte, chiama spesso « forma » ciò che lo Schiller avrebbe chiamato « materia » (*Stoff*), ossia il materiale sensibile che l'energia spirituale deve dominare. Il contenuto

L'Estetica del contenuto e l'Estetica della forma. Significato di questo contrasto.

dello Hegel è l' Idea, la verità metafisica, elemento costitutivo della bellezza; il « contenuto » dello Herbart è l' elemento passionale e intellettuale, estrinseco al bello. L' Estetica della « forma », in Italia, è l' Estetica dell' attività espressiva; la forma non è né veste né idea metafisica né materiale sensibile, ma potenza rappresentativa fantastica, formatrice delle impressioni: eppure s' è udito talvolta confutare questo formalismo estetico italiano con gli argomenti coi quali si combatte il formalismo estetico tedesco, cosa del tutto diversa. E così via. — Ma oramai, avendo noi esposto direttamente il pensiero degli estetici postkantiani, possiamo intendere quei loro contrasti senza lasciarci confondere dai motti d' ordine che le varie scuole pronunziavano. E il contrasto tra Estetica del contenuto ed Estetica della forma, tra Estetica dell' idealismo ed Estetica del realismo, tra l' Estetica dello Schelling, del Solger, dello Hegel e dello Schopenhauer e quella dello Herbart, appare a noi qual' è realmente: litigio familiare tra due assai simili concezioni dell' arte, confluenti in un comune misticismo, benché l' una passi dappresso nella sua faticosa via alla verità e l' altra ne aberri lontano.

La prima metà del secolo decimonono fu, in Germania, tempo di molte e ben sonanti formole filosofiche: soggettivismo, oggettivismo, soggettivo-oggettivismo; astratto, concreto, astratto-concreto; idealismo, realismo, idealismo-realismo. Tra il panteismo e il teismo, il Krause inseriva, allora, il suo pan-en-teismo. — In tutto questo frastuono, in cui i mediocri strepitavano più dei valenti e si attenevano alla loro sola proprietà, le parole, non è maraviglia che qualche pensatore modesto e schietto, qualche filosofo che meditava sulle cose, ricevesse la peggio, e restasse inascoltato, inefficace, confuso tra la folla rumorosa o contrassegnato da un falso nome. Questo, per l' appunto, ci sembra sia il caso di Federico Schleiermacher, la cui dottrina

estetica è tra le meno conosciute, quantunque sia forse la più notevole di questo periodo.

Lo Schleiermacher tenne per la prima volta un corso di Estetica nel 1819 all'università di Berlino; e da allora cominciò a meditare seriamente su quest'argomento con l'intenzione di scrivervi intorno un libro, tanto che rifece il suo corso due volte, nel 1825 e nel 1832-33; ma la morte (accaduta l'anno seguente) gl'impedì di eseguire il suo proposito letterario. Solo documento che ci resti delle sue meditazioni estetiche sono, dunque, le lezioni raccolte dagli scolari e pubblicate nel 1842¹. — Uno storico herbartiano dell'Estetica, lo Zimmermann, è addirittura feroce contro questo volume postumo dello Schleiermacher; e, dopo averlo malmenato e satireggiato per una ventina di pagine, finisce col domandare: perché mai gli scolari avessero voluto disonorare la memoria dell'insigne uomo, pubblicando uno scartafaccio « tutto giuochi di parole, sottigliezze sofistiche e colpi di mano dialettici? »². Né molto più benevolo è lo storico idealista Hartmann, il quale dice che quell'opera « è un informe guazzabuglio in cui, tra molte trivialità, moltissime mezze verità e storture, si trovano alcune buone osservazioni »; che, per rendere sopportabile la lettura di « questa untuosa predica del pomeriggio, fatta da un predicatore indebolito dagli anni », converrebbe ridurla alla quarta parte; che, « in punti di principi fondamentali », essa è affatto infruttuosa, non offrendo nulla di nuovo rispetto all'idealismo concreto, rappresentato dallo Hegel e da altri: e, in ogni caso, non sembra « che si possa aggregare ad altro indirizzo se non a quello hegeliano, a cui lo Schleiermacher reca contributi di secondaria impor-

Errati giudizi
intorno a lui.

¹ *Vorlesungen über Ästhetik*, pubbl. dal Lommatsch, Berlino, 1842 (*Werke*, sez. III, t. VII).

² ZIMMERMANN, *G. d. Ä.*, pp. 608-634.

tanza »; osserva ancora, che lo Schleiermacher era teologo, e, in fatto di filosofia, piú o meno dilettante¹. Ora non si può negare di certo che la dottrina dello Schleiermacher ci sia pervenuta in forma affatto grezza e tutt'altro che esente da incertezze e contraddizioni, e, quel che piú importa, che in qualche parte di essa si senta l'influsso non benefico della metafisica del tempo. Ma, accanto a questi difetti, quanta forza di metodo veramente scientifico e filosofico; quanti capisaldi stabiliti con sicurezza; quanta copia di nuove verità, e quante difficoltà e problemi per la prima volta avvertiti o indagati!

Lo Schleiermacher verso i suoi predecessori.

Lo Schleiermacher giudicava l'Estetica indirizzo affatto moderno di pensiero, e poneva differenza profonda tra la Poetica di Aristotele, impigliata ancora nell'empirismo della precettistica, e ciò che nel secolo decimottavo tentò il Baumgarten. Lodava il Kant, per aver fatto rientrare davvero e per primo l'Estetica tra le discipline filosofiche, e riconosceva che nello Hegel l'attività artistica aveva ottenuto la maggiore esaltazione, essendo stata connessa e quasi parificata con la religione e con la filosofia. Ma non era soddisfatto né della scuola baumgartiana, perdutasi nell'assurdo sforzo di costruire una scienza o teoria del piacere sensibile; né del modo tenuto dal Kant col prendere a oggetto principale di considerazione il gusto; né della filosofia del Fichte, nella quale l'arte diventava una pedagogica; né dell'indirizzo piú largamente seguito, che faceva centro dell'Estetica il vago ed equivoco concetto del Bello. Gli piaceva lo Schiller, perché aveva rivolto l'attenzione piuttosto al momento della spontaneità o produttività artistica; e faceva merito allo Schelling di aver dato importanza alle arti figurative, le quali meno della

¹ E. VON HARTMANN, *Deutsche Æsth. s. Kant*, pp. 156-169.

poesia si prestano alle facili e illusorie interpretazioni del moralismo ¹. E dopo aver escluso nel modo piú netto dalla considerazione estetica lo studio delle regole pratiche (empiriche, e perciò irriducibili a scienza), assegnava alla sua indagine la determinazione del posto che spetta all'attività artistica nell'Etica ².

Per non cadere in equivoco a cagione di questa terminologia, si deve ricordare che la filosofia dello Schleiermacher, seguendo la terminologia degli antichi, si tripartisce in Dialettica, Etica e Fisica. La dialettica corrisponde all'ontologia; la Fisica abbraccia tutte le scienze di fatti naturali; l'Etica, lo studio di tutte le libere attività umane (lingua, pensiero, arte, religione, moralità). Etica, insomma, è per lui, non la sola scienza della moralità, ma ciò che altri chiama Psicologia, e altri, ancora meglio, Scienza o Filosofia dello spirito. Col quale schiarimento, il modo in cui lo Schleiermacher inizia l'indagine si dimostra il solo giusto e ammissibile; e non desterà meraviglia ch'egli discorra di volontà, di atti volontarî e cosí via, dove altri avrebbe semplicemente parlato di attività o energia spirituale, perché anche queste parole sono qui adoperate in significato piú generale di quello loro conferito nella filosofia della pratica.

Tra le attività umane si può fare una doppia distinzione. Ve ne sono, anzitutto, che si suppongono costituite allo stesso modo in tutti gli uomini (per es., l'attività logica), e che si chiamano attività d'identità; ve ne sono altre, per le quali si presuppone la diversità, e che si chiamano attività della differenza o individuali. Vi sono, inoltre, di quelle che si esauriscono nella vita interna, e altre che si attuano nel mondo esterno: attività immanenti e at-

Posto della
Estetica nella
sua Etica.

L'attività e-
stetica come
immanente e
individuale.

¹ *Vorles. ab. Æsthetik*, pp. 1-30.

² *Op. cit.*, pp. 35-51.

tività pratiche. A quale delle due classi, in ciascuno dei due ordini, appartiene l'attività artistica? Senza dubbio, essa si svolge in modo diverso, se non addirittura secondo ciascuno individuo, certo secondo i vari popoli e nazioni, e appartiene perciò alle attività della differenza o individuali¹. E, quanto all'altra partizione, è vero che l'arte si attua anche nel mondo esterno, ma ciò è qualcosa di sovrappiù (« *ein später Hinzukommendes* »), « che sta rispetto all'interno come la comunicazione del pensiero per mezzo della parola o della scrittura sta al pensiero stesso »: la vera opera d'arte è l'immagine interna (« *das innere Bild ist das eigentliche Kunstwerk* »). Si potrebbero addurre eccezioni, come quella della mimica; ma sarebbero eccezioni apparenti. Tra un uomo adirato nella realtà e un altro che rappresenti questo stato d'animo sulla scena, c'è la differenza che l'ira, nel secondo, appare misurata e, perciò, bella; ossia che, nell'animo dell'attore, tra il fatto passionale e la manifestazione fisica si è interposta l'immagine interna². L'attività artistica « appartiene a quelle attività umane, nelle quali presupponiamo l'individuale nella sua differenza; e appartiene in pari tempo, alle attività che si svolgono essenzialmente in sé medesime e non vengono compiute in altro. L'arte, dunque, è attività immanente, nella quale si presuppone la differenza ». Interna, non pratica; individuale, non universale o logica.

Verità artisti-
ca e verità in-
tellettuale.

Ma, se l'arte è anch'essa pensiero, ci dev'essere un pensiero in cui si presuppone l'identità e un altro in cui si presuppone la differenza. Nella poesia non si cerca la verità; o meglio, si cerca, sí, una verità, ma tale che non abbia nulla di comune con la verità oggettiva, a cui corrisponde un essere sia universale sia individuale (ve-

¹ *Vorles. üb. Æsth.* pp. 51-54.

² *Op. cit.*, pp. 55-61.

rità scientifica e storica). « Allorché si dice che in un carattere poetico non è verità, si esprime un biasimo per quella data poesia; ma, quando si dice che esso è inventato, che non risponde a una realtà, si afferma tutt'altra cosa ». La verità del carattere poetico consiste nella coerenza onde i diversi modi di pensare e di operare di una persona sono rappresentati; e perfino nei ritratti non è l'esatta corrispondenza a una realtà oggettiva quel che li rende opere d'arte. Dall'arte e dalla poesia « non nasce il più piccolo sapere » (*das Geringste vom Wissen*); « essa esprime soltanto la verità della singola coscienza ». Vi sono dunque « produttività di pensiero e di intuizioni sensibili, opposte alle altre perché non presuppongono l'identità ed esprimono il singolo come tale »¹.

L'arte ha per campo l'immediata coscienza di sé (*unmittelbare Selbstbewusstsein*), la quale è da distinguere accuratamente dal pensiero o concetto dell'io o dell'io determinato. Quest'ultimo è la coscienza dell'identità nella diversità dei momenti; l'immediata coscienza di sé è « la diversità stessa, di cui si deve essere consapevoli, perchè la vita intera non è altro che svolgimento della coscienza ». E in questo campo l'arte è stata confusa a volta a volta con due altri ordini di fatti, coi quali va congiunta: con la coscienza sensibile (sentimento di piacere e dolore), e con la religione. Doppia confusione, che è l'una quella dei sensuisti e l'altra dello Hegel e che lo Schleiermacher rischiarò dimostrando che l'arte è libera produttività, laddove il piacere sensibile e il sentimento religioso, quantunque diversi sotto altri aspetti, sono entrambi determinati da un ente esterno (*äussere Sein*)².

Differenza della coscienza artistica dal sentimento e dalla religione.

¹ *Vorles. üb. Ästh.*, pp. 61-66. Cfr. *Dialektik*, ed. Halpern, pp. 54-55, 67.

² *Vorles. üb. Ästh.*, 66-67.

Il sogno e l'arte. Ispirazione e ponderazione.

Per meglio conoscere questa libera produttività occorre circoscrivere più strettamente il campo della coscienza immediata. Qui niente ci aiuta meglio del paragone con le immagini prodotte nello stato di sogno. Anche l'artista ha il suo stato di sogno: sogno a occhi aperti, nel quale, fra le tante immagini che si producono, diventano opere d'arte solamente quelle che hanno forza sufficiente, laddove le altre restano come il fondo oscuro da cui le prime si distaccano. Tutti gli elementi essenziali dell'arte si ritrovano nel sogno, che è produzione di pensieri liberi e di intuizioni sensibili consistenti in mere immagini. Di certo, al sogno manca qualcosa, ed esso presenta rispetto all'arte una differenza che non si può riporre nella tecnica, esclusa già come estranea: il sogno è un processo caotico, senza stabilità, ordine, connessione e misura. Ma se in quel caos s'introduce qualche ordine, subito viene cessando la differenza e la somiglianza con l'arte si muta in identità. Questa attività interna, la quale ordina e misura, fissa e determina l'immagine, è quel che distingue l'arte dal sogno o il sogno cangia in arte. Essa importa sovente una lotta, una fatica, un doversi opporre al corso involontario delle immagini interne: importa, cioè, riflessione o ponderazione. Ma il sogno e il cessare del sogno sono entrambi elementi indispensabili all'arte. Ci vuole produzione di pensieri e d'immagini, e insieme, in questa produzione, misura, determinatezza e unità, « perché altrimenti ogni immagine resterebbe confusa nell'altra e non avrebbe fermezza ». È necessario così il momento dell'ispirazione (*Begeisterung*), come quello della ponderazione (*Besonnenheit*)¹.

Arte e tipicità.

Ma affinché si abbia verità artistica bisogna anche (e qui il pensiero dello Schleiermacher torna a concetti tradi-

¹ *Vorles. üb. Æsth.*, pp. 79-91.

zionali e diventa meno sicuro), che il singolo sia accompagnato dalla coscienza della specie: né la coscienza di sé come singolo uomo è possibile senza la coscienza umana, né un singolo oggetto è vero, se non viene riferito al suo universale. In un quadro di paesaggio, « ogni albero deve avere verità naturale, cioè venire contemplato come individuo di una data specie; parimente, tutto il complesso della vita naturale e individuale deve avere un'effettiva verità di natura e formare un unico accordo. E appunto perché nell'arte si mira non solo alla produzione di singole figure in sé e per sé, ma anche all'interna verità di esse, le si suole assegnare un grado elevato, come libera attuazione di ciò in cui ogni cognizione ha il suo valore; cioè del principio che tutte le forme dell'essere sono insite allo spirito umano. Se questo principio manca, non è possibile verità, ma solo scepsti ». Produzione dell'arte sono le figure ideali o tipiche, che la realtà naturale produrrebbe, se a ciò non fosse impedita da elementi estranei¹. « L'artista produce la figura movendo da uno schema generale e respingendo tutto ciò ch'è ostacolo e impaccio al gioco delle forze viventi del reale; e questa produzione che si fonda sopra uno schema generale è ciò che chiamiamo Ideale »².

Non sembra, per altro, che con tali determinazioni lo Schleiermacher intenda restringere l'ambito dell'arte. Egli nota che « l'artista, quando rappresenta qualcosa di realmente dato, sia ritratto o paesaggio o singola figura umana, rinuncia alla libertà della produttività e aderisce al reale »³. Nell'artista (dice) vi ha una duplice tendenza: verso la perfezione del tipo, e verso la rappresentazione della realtà naturale; e non deve cadere né nell'astrattezza del tipo né nel-

¹ *Vorles. üb. Ästh.*, pp. 123, 143-150.

² *Op. cit.*, p. 505: cfr. p. 607.

³ *Op. cit.*, p. 505.

l'insignificanza della realtà empirica¹. Se nel ritrarre le piante bisogna farne risaltare il tipo specifico, nelle figurazioni dell'uomo, per l'alto posto che questi occupa, si richiede la più completa individualizzazione². La rappresentazione dell'ideale nel reale non esclude « un'infinita varietà, quale si ha nella realtà effettiva ». « La figura umana, per es., oscilla tra l'ideale e la caricatura nella conformazione morale non meno che in quella fisica. Ogni figura umana ha qualcosa in sé per cui è una sfigurazione (*Verbildung*), ma ha pure qualcosa per cui è una determinata modificazione della natura umana: ciò non appare apertamente, ma un occhio esercitato può bene coglierlo e compiere idealmente quella figura »³. Lo Schleiermacher sente tutta la difficoltà e stortura di problemi come quello: se della figura umana si abbia un ideale unico o vari⁴. I due concetti, che si disputano il campo della poesia (osserva ancora), possono estendersi all'arte in genere. Vi ha chi afferma che la poesia o l'arte debba rappresentare il perfetto, l'ideale, ciò che la natura farebbe se non fosse impedita da forze meccaniche; ma non manca chi respinge l'ideale come inconseguibile e vuole che l'artista ritragga l'uomo qual è, con quegli elementi perturbatori che appartengono anch'essi alla verità. E gli uni e gli altri dicono metà del vero: all'arte spetta la rappresentazione così dell'ideale come del reale, così del soggettivo come dell'oggettivo⁵. La rappresentazione della comicità, ossia dell'antideale e dell'ideale imperfetto, rientra nella cerchia dell'arte⁶.

¹ *Vorles. ub. Æsth.*, pp. 506-8.

² *Op. cit.*, pp. 156-7.

³ *Op. cit.*, pp. 550-1.

⁴ *Op. cit.*, p. 608.

⁵ *Op. cit.*, pp. 684-6.

⁶ *Op. cit.*, pp. 191-6: cfr. pp. 364-5.

Rispetto alla morale, l'arte è libera, com'è libera la speculazione filosofica: la sua essenza esclude gli effetti pratici e morali. Ciò conduce ad affermare la proposizione: che « non v'è altra differenza tra varie opere d'arte, se non in quanto sia possibile paragonarle rispetto alla loro perfezione artistica » (*Vollkommenheit in der Kunst*). « Posto un oggetto artistico perfetto nella sua specie, questo ha valore assoluto, che non può essere elevato o abbassato da nient'altro. Se, invece, fosse esatto pretendere come conseguenza di un'opera d'arte movimenti di volontà, sarebbe da applicare alle opere d'arte anche un'altra misura; e poiché non tutti gli oggetti che un artista può ritrarre sono egualmente appropriati a suscitare volizioni, esisterebbe una differenza di valutazione non dipendente dalla perfezione artistica ». Né si confonda il giudizio sulla personalità varia e complessa dell'artista con quello propriamente estetico, che cade sull'opera. « Il più grande e complicato quadro e il più piccolo arabesco, la più grande e la più piccola poesia, sono, per questo riguardo, interamente pari: l'opera propriamente artistica dipende dal grado di perfezione con cui l'esterno risponde all'interno »¹.

Indipendenza
dell'arte.

Lo Schleiermacher rifiuta la dottrina dello Schiller, perché gli sembra che faccia dell'arte un gioco rispetto alla serietà della vita: modo di vedere (egli dice) da uomini d'affari, i quali gli affari solamente considerano cosa seria. L'attività artistica è universalmente umana, e un uomo che ne sia sfornito è inconcepibile: sebbene anche per questa parte le differenze da uomo a uomo siano grandi, andando dal semplice desiderio di gustare l'arte al gusto effettivo, e da questo su su fino al genio produttore².

¹ *Vorles. üb. Ästh.*, pp. 209-219: cfr. pp. 527-8.

² *Op. cit.*, pp. 98-111.

Arte e lin-
guaggio.

L'artista adopera strumenti i quali, di loro natura, sono foggianti non per l'individuale ma per l'universale; e di tal sorta è il linguaggio. Eppure, la poesia deve dal linguaggio, che è universale, trarre l'individuale, senza dare alle sue produzioni la forma del contrasto tra individuale e universale, ch'è propria della scienza. Dei due elementi del linguaggio, il musicale e il logico, il poeta si serve del primo e costringe il secondo a suscitare immagini individuali. Anche, a dir vero, rispetto alla pura scienza, come rispetto all'immagine individuale, il linguaggio è qualcosa d'irrazionale. Ma le tendenze della speculazione e della poesia sono, pure nell'uso che fanno entrambe del linguaggio, opposte: la prima tende ad avvicinare il linguaggio alla formola matematica; la seconda, all'immagine (*Bild*)¹.

Difetti dello
Schleierma-
cher.

Questo per sommi capi (e tralasciando per ora le molte teorie particolari notevoli, di cui toccheremo ai luoghi opportuni), il pensiero estetico dello Schleiermacher. Tirando le somme e facendo come il bilancio dei concetti esposti, possiamo considerare come lati manchevoli ed errati: 1° la non completa esclusione delle idee o tipi, per quanto egli usi tali cautele e limitazioni da salvare l'individuazione artistica e da rendere le idee e i tipi invocati affatto superflui; 2° un certo residuo di formalismo astratto, che si nota qua e là, non vinto e risoluto²; 3° la definizione dell'arte come attività della differenza; il che si tempera, ma non si distrugge col fare di questa una differenza di complessi d'individui, una differenza nazionale. Una riflessione più accurata sulla storia dell'arte, il riconoscimento della possibilità di gustare le arti di varie nazioni e tempi, un'indagine più accurata del momento della riproduzione arti-

¹ *Vorles. üb. Æsth.*, pp. 635-648.

² Cfr., per es., p. 467 sgg.

stica, l'esame stesso delle relazioni tra scienza e arte, avrebbero condotto lo Schleiermacher a spiegare quella differenza come empirica e superabile, pur tenendo fermo al carattere distintivo (individuale di fronte a universale) da lui assegnato all'arte rispetto alla scienza; 4° il lasciare ancora disgiunte l'attività estetica e quella del linguaggio e non fare dell'una e dell'altra, rese identiche, la condizione o fondamento di ogni ulteriore pensiero filosofico, storico e scientifico. Circa l'elemento artistico, che entra a costituire la narrazione storica e che è indispensabile come forma concreta della scienza, e circa il linguaggio, considerato non come complesso di astratti mezzi di espressione ma come attività espressiva, lo Schleiermacher non ebbe, a quel che sembra, idee chiare.

Questi difetti e incertezze sono forse da attribuire in parte alla forma poco elaborata in cui ci è pervenuto il pensiero di lui, non ancora del tutto maturo sul proposito. Ma se accanto a essi si vogliono additare i molti meriti, basterà quasi ripetere l'elenco delle accuse che gli accumulano sopra i due storici già menzionati, lo Zimmermann e lo Hartmann. Lo Schleiermacher ha privato l'Estetica del suo carattere imperativistico; ha distinto una forma di pensiero, diversa dal pensiero logico; ha dato a questa scienza carattere non metafisico, ma semplicemente antropologico; ha negato il concetto del bello sostituendovi quello della perfezione artistica e affermando perfino la parità estetica tra una piccola e una grande opera d'arte, posto che ciascuna sia perfetta nella sua sfera; ha considerato il fatto estetico come esclusiva produttività umana; e così via. Critiche tutte, che paiono accuse e sono lodi: accuse nella mente dello Zimmermann e dello Hartmann, lodi per la nostra. Nell'orgia metafisica del tempo suo, in quel rapido costruire e disfare sistemi più o meno arbitrari, il teologo Schleiermacher, di

Suoi meriti
verso l'Esteti-
ca.

con filosofico acume, appuntò l'occhio a ciò che di veramente proprio ha il fatto estetico e ne distinse la qualità e le relazioni; e, anche dove non vide chiaro o errò incerto, non abbandonò mai l'indagine per la fantasticheria. Aggiungendo l'oscura regione della coscienza immediata come quella del fatto estetico, sembra quasi che egli ripeta ai suoi divaganti contemporanei il vecchio adagio: *Hic Rhodus, hic salta.*

XII

LA FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO

HUMBOLDT E STEINTHAL

Circa il tempo in cui lo Schleiermacher meditava sulla natura dell'arte, si faceva più forte in Germania un moto di pensiero che, tendendo a mutare radicalmente il vecchio concetto del linguaggio, avrebbe potuto porgere il più valido aiuto alla scienza estetica. Ma come gli estetici, per dir così specialisti, di quel pensiero non ebbero sentore alcuno, così i nuovi filosofi del linguaggio non misero le proprie indagini in relazione col problema estetico, di guisa che quei loro concetti, chiusi nello stretto ambito della Linguistica, rimasero poco fecondi e intristirono.

Progressi della Linguistica

Anche alla ricerca delle relazioni tra pensiero e parola, e tra l'unicità della Logica e la molteplicità dei linguaggi, fu di qualche impulso la *Critica della ragion pura*; e più d'una volta si tentò per parte dei primi kantiani di applicare al linguaggio le categorie dell'intuizione (spazio e tempo) e dell'intelletto. Il più antico di codesti tentativi si ebbe nel 1795 col Roth¹, il quale, venti anni dopo, compose anche un saggio di *Linguistica pura*. Altri lavori notevoli sull'argomento seguirono, del Vater, del Bernhardi,

Speculazioni linguistiche ai principi del secolo XIX.

¹ *Antihermes oder philosophische Untersuchung üb. d. reinen Begriff d. menschl. Sprache und die allgemeine Sprachlehre*, Francof. e Lipsia, 1795.

del Reinbek, del Koch; tutti, all'incirca, nel primo decennio del secolo decimonono. Il concetto che in queste trattazioni dominava era la differenza tra la lingua e le lingue, tra la lingua universale, corrispondente alla Logica, e le lingue concrete e storiche, turbate dal sentimento, dalla fantasia, o come altro si voglia chiamare l'elemento psicologico della differenziazione. Il Vater distingueva una Linguistica generale (*allgemeine Sprachlehre*), costruita a priori mercé l'analisi dei concetti contenuti nel giudizio, e una Linguistica comparata (*vergleichende Sprachlehre*), la quale, mercé lo studio di molte lingue, cerca d'indurre leggi di probabilità. Il Bernhardi considerava la lingua come « allegoria dell'intelletto », e la distingueva secondo che funge da organo della poesia o da organo della scienza. Il Reinbeck parlava di una Grammatica estetica e di una Grammatica logica. Il Koch, piú energicamente d'altri, sostenne che l'indole della lingua fosse « *non ad Logices sed ad Psychologiae rationem revocanda* »¹. Anche qualche filosofo speculava sul linguaggio e sulla mitologia: lo Schelling, per es., li considerava prodotti di una coscienza preumana (*vormenschliche Bewusstsein*), presentandoli con immaginosa allegoria quali suggestioni diaboliche, che precipitano l'Io dall'infinito nel finito².

E, a dir vero, dal pregiudizio dell'identità sostanziale e della diversità meramente storica e accidentale tra pensiero logico e linguaggio non seppe liberarsi del tutto il gran filosofo del linguaggio, sorto in quel tempo in Germania: Guglielmo di Humboldt. La sua celebre dissertazione *Sulla diversità nella costituzione del linguaggio umano*

Guglielmo
di Humboldt.
Residuo intel-
lettualistico.

¹ Per questi scrittori, notizie ed estratti nel LÖWE, *Hist. crit. gramm. univ.*, passim, e nel POTT, introd. allo Humboldt, pp. CLXXI-CXXII: cfr. anche BENFEY, *Gesch. d. Sprachwiss.*, introd.

² Nella *Philos. der Mythologie*; cfr. STEINTHAL, *Urspr.*, pp. 81-9.

(1836)¹, ha per presupposto l'idea di una lingua perfetta che si dirompa e variamente sminuisca in tante lingue particolari, secondo la capacità linguistica o intellettuale delle varie nazioni. Poiché (egli dice) « la disposizione al parlare è generale agli uomini, e tutti debbono portare in sé la chiave per l'intendimento di tutte le lingue, ne segue che la forma di tutte le lingue deve essere, in sostanza, identica, e raggiungere sempre il fine generale. La diversità può consistere solo nei mezzi, e solo dentro i limiti che il conseguimento del fine permette ». Ma codesta diversità è poi diversità effettiva, e non solo nei suoni, ma anche nell'uso che il senso linguistico fa dei suoni per rispetto alla forma della lingua, e anzi, meglio, per rispetto all'idea che esso ha della forma di quella determinata lingua. « Per opera del solo senso linguistico, essendo le lingue meramente formali, si dovrebbero avere solo uniformità; il senso linguistico deve richiedere in tutte le lingue la medesima retta e legittima costituzione che può aver luogo in una d'esse. In effetti, per altro, le cose procedono diversamente, in parte a causa del rioperare dei suoni, in parte a causa della conformazione individuale, che lo stesso senso interno prende nella realtà fenomenica ». La virtù linguistica « non può essere pari dappertutto, né mostrare dappertutto pari intensità, vivacità e regolarità; né è coadiuvata sempre da pari tendenza al trattamento simbolico del pensiero e da pari compiacimento per la ricchezza e l'armonia del suono ». In ciò è da riporre le cause delle diversità nella costituzione dei linguaggi umani, le quali si manifestano nel linguaggio come in tutte le altre parti della civiltà delle nazioni. Ma, considerando le lingue, « ci

¹ *Ueb. d. Verschiedenheit d. menschl. Sprachbaues*, opera postuma (2^a ed. a cura di A. F. Pott, Berlino, 1880).

si deve rivelare una forma che, fra tutte le pensabili, coincida meglio coi fini del linguaggio » e piú si approssimi all'ideale della lingua; e « dei pregi e dei difetti delle lingue esistenti si dovrà giudicare, secondo ch'esse si discostino o avvicinino a quella forma ». Per lo Humboldt a tale ideale si approssimano, piú di tutte, le lingue sanscritiche, che si possono perciò assumere a termine di paragone. Fatta una classe a parte del cinese, egli stabilisce poi la partizione delle possibili forme delle lingue in flessionali, agglutinanti e incorporanti: tipi che si ritrovano mescolati con varia proporzione in ciascuna lingua reale¹. E anche a lui risale la divisione tra lingue inferiori e superiori, informi e formate, secondo il modo in cui v'è trattato il verbo. Né riesce a liberarsi del tutto dall'altro preconetto, congiunto col primo, che il linguaggio stia innanzi all'individuo parlante come qualcosa di oggettivo, staccato e indipendente da lui, che si ravvivi con l'adoperarlo.

Il linguaggio
come attività.
La forma in-
terna.

Ma lo Humboldt si combatte con lo Humboldt: accanto alle vecchie scorie, si manifesta gagliardo in lui un concetto affatto nuovo del linguaggio. Certamente, appunto per questo, l'opera sua non è esente da contraddizioni, e da una titubanza e quasi da un imbarazzo che si mostrano in modo caratteristico anche nella forma letteraria e la rendono talvolta oscura e penosa. L'uomo nuovo, nello Humboldt, critica il vecchio col dire: « Bisogna considerare le lingue, non come prodotto morto, ma ben piuttosto come produzione... La lingua, nella sua realtà, è qualcosa di continuamente, in ogni momento, transeunte. Anche la conservazione per mezzo della scrittura è sempre una conservazione imperfetta; a mo' di mummia, e fa d'uopo sempre che vi si renda sensibile il parlare vivente.

¹ *Verschiedenheit*, ecc., pp. 308-10.

La lingua non è opera, *ergon*, ma attività, *energeia*... È il lavoro, che eternamente si ripete, dello spirito a rendere il tono articolato capace dell'espressione del pensiero». La lingua è il parlare. «La lingua vera e propria consiste nell'atto stesso del produrla per mezzo del discorso legato: questo soltanto bisogna pensare come primo e vero nelle ricerche che vogliono penetrare l'essenza vivente della lingua. Lo spezzettamento in parole e regole è il morto artificio dell'analisi scientifica»¹. Il linguaggio non è qualcosa di foggiato pel bisogno della comunicazione esterna, ma è nato invece dal bisogno tutto interno di conoscere e procacciarsi un'intuizione delle cose. «Anche ai suoi inizi esso è interamente umano, e si estende senza intenzione a tutti gli oggetti di percezione sensibile e di elaborazione interna... Le parole sgorgano spontanee dal petto, senza costrizione e senza intenzione: non vi ha in nessun deserto nessun'orda nomade, che non possenga già i suoi canti. L'essere umano, come specie zoologica, è creatura cantante, la quale ai toni congiunge i pensieri»². L'uomo nuovo conduce lo Humboldt a scoprire un fatto rimasto ignoto agli autori di grammatiche logico-universali: la forma interna del linguaggio (*innere Sprachform*), che non è il concetto logico né il suono fisico, ma la veduta soggettiva che l'uomo si fa delle cose, il prodotto della fantasia e del sentimento, l'individualizzazione del concetto. Congiungere la forma interna del linguaggio col suono fisico è opera di sintesi interna; «e qui, più che in ogni altra sua parte, il linguaggio ricorda, nei modi più profondi e inesplicabili del suo procedere, l'arte. Anche lo scultore e il pittore sposano l'idea alla materia, e anche

¹ *Verschiedenheit*, ecc., pp. 54-6.

² Op. cit., pp. 25, 73-4, 79.

la loro opera si giudica riuscita o no, secondo che quest'unione, quest'intima compenetrazione, sia opera del genio vero, o che l'idea separata sia stata penosamente e stentatamente trascritta nella materia in forza dello scalpello e del pennello »¹.

Linguaggio
e arte nello
Humboldt.

Senonché nello Humboldt il procedere dell'artista e quello del parlante restano sempre paragonabili per analogia e non s'identificano tra loro, come dovrebbero. Da una parte, egli considera troppo unilateralmente la parola come mezzo di svolgimento del pensiero (logico); dall'altra, le idee estetiche di lui, alquanto vaghe e non sempre esatte, gl'impedivano di scorgere l'identità. Dei suoi due scritti estetici principali, quello sulla *Bellezza maschile e femminile* (1795) sembra nato sotto l'influsso del Winckelmann, di cui rinnova l'antitesi tra bellezza ed espressione, opinando che il carattere specifico sessuale diminuisca la bellezza umana, la quale si affermerebbe solo col trionfare sulle differenze sessuali. L'altro scritto, che prende le mosse dallo *Hermann und Dorothea* del Goethe, definisce l'arte « rappresentazione della natura per mezzo dell'immaginazione, e rappresentazione bella, appunto perché opera dell'immaginazione », metamorfosi della natura trasportata in più alta sfera. Il poeta, dal linguaggio ch'è contesto di astrazioni, ricava le immagini². Nella sua dissertazione linguistica, lo Humboldt distingue poesia e prosa, intendendo questi due concetti in modo filosofico, e non già secondo l'empirica distinzione tra linguaggio sciolto e legato, periodico e metrico. « La poesia dà la realtà nella sua apparenza sensibile, qual'è sentita esteriormente e interiormente; ma non si cura di ciò che la fa realtà, anzi respinge piuttosto da sé, di proposito, questo carattere. Essa

¹ *Verschiedenheit*, ecc., pp. 105-118.

² ZIMMERMANN, *G. d. Æ.*, pp. 533-544.

presenta l'apparenza sensibile all'immaginazione, e, per mezzo di questa, conduce alla contemplazione di un tutto artisticamente ideale. La prosa, invece, ricerca nella realtà appunto le radici con le quali essa si attacca all'esistenza, e il filo che a questa la congiunge; onde annoda in modo intellettuale fatti con fatti e concetti con concetti, e tende alla riunione oggettiva di essi in un'idea »¹. La poesia precede la prosa; prima di produrre la prosa, è necessario che lo spirito si formi nella poesia². Ma, accanto a codeste, che sono concezioni profonde, lo Humboldt considera i poeti come perfezionatori del linguaggio e la poesia come appartenente solo ad alcuni momenti straordinari³; e fa dubitare, per tal modo, di non avere riconosciuto chiaramente, o fermamente mantenuto, che il linguaggio è sempre poesia, e che la prosa (scienza) non è distinzione di forma estetica ma di contenuto, o meglio, di forma logica.

Le contraddizioni dello Humboldt intorno al concetto del linguaggio sciolse in parte il maggior seguace di lui, lo Steinthal. Ripigliando, con l'aiuto che gli veniva dal maestro, la tesi che il linguaggio appartenga non alla Logica ma alla Psicologia⁴, lo Steinthal sostenne nel 1855 una bella polemica contro l'hegeliano Becker, autore degli *Organismi del linguaggio* e uno degli ultimi logici della grammatica, il quale s'argomentava di dedurre tutto il materiale delle lingue sanscritiche da dodici concetti cardinali. Non è vero (afferma lo Steinthal) che non si possa pensare senza la parola: pensa il sordomuto coi segni,

H. Steinthal.
Indipendenza
dell'attività
linguistica ri-
spetto alla lo-
gica.

¹ *Verschiedenheit*, pp. 236-8.

² Op. cit., pp. 239-40.

³ Op. cit., pp. 205-6, 547, e *passim*.

⁴ *Grammatik, Logik und Psychologie, ihre Principien u. ihr Verhältn. z. einand.*, Berlino, 1855.

pensa il matematico con le formole; in alcune lingue, come nella cinese, la parte figurativa è indispensabile al pensiero in misura eguale, se non maggiore, di quella fonica ¹. E qui, certamente, egli andava oltre il segno, e non stabiliva davvero l'autonomia dell'espressione rispetto al pensiero logico; perché gli esempi da lui addotti confermano che, se si può pensare senza parole, non si può pensare senza espressioni (o parole in senso largo) ². Ma efficacemente dimostrava poi che concetto e parola, giudizio logico e proposizione, sono incomparabili. La proposizione non è il giudizio, ma la rappresentazione (*Darstellung*) di un giudizio; e non tutte le proposizioni rappresentano giudizi logici. Parecchi giudizi si possono esprimere in una proposizione sola. Le divisioni logiche dei giudizi (le relazioni dei concetti) non trovano corrispondenza nella divisione grammaticale delle proposizioni. « Una forma logica della proposizione è contraddizione non inferiore a quella dell'angolo di un cerchio o della periferia di un triangolo ». Chi parla, in quanto parla, non ha pensieri, ma linguaggio ³.

Identità dei problemi dell'origine e della natura del linguaggio.

Liberato così il linguaggio da qualsiasi dipendenza dalla Logica; affermato più volte solennemente il principio che la lingua produce le sue forme indipendentemente dalla logica e in pienissima autonomia ⁴; purificata la teoria dello Humboldt dai resti della Grammatica logica di Port-Royal; lo Steinthal ricerca l'origine del linguaggio, riconoscendo d'accordo col maestro che la questione dell'origine è quella della natura del linguaggio, della sua

¹ *Gramm., Log. u. Psych.*, pp. 153-58.

² *Teoria*, pp. 27-8.

³ *Gramm., Log. u. Psych.*, pp. 188-195.

⁴ *Einleitung i. d. Psych. u. Sprachwissenschaft* (2^a ed., Berlino, 1881), p. 62.

genesi psicologica, o meglio del posto eh'esso prende nello svolgimento dello spirito. « Non esiste, in fatto di linguaggio, differenza tra la creazione originaria (*Urschöpfung*), e quella che si ripete quotidianamente »¹. Il linguaggio appartiene alla vasta classe dei movimenti riflessi; ma con ciò se ne designa un lato solo, non ancora la qualità che gli è propria. Movimenti riflessi ha l'animale, e, come l'uomo, anche sensazioni. Ma, nell'animale, i sensi « sono porte larghe, attraverso le quali la natura esterna entra d'assalto, e con tale forza, nell'anima, da assoggettarla e farle perdere l'indipendenza e il libero movimento ». Nell'uomo invece può nascere il linguaggio, perché l'uomo è resistenza verso la natura, dominio del proprio corpo, libertà: « il linguaggio è liberazione: ancora oggi sentiamo che la nostra anima si alleggerisce, si libera da un peso, quando parliamo ». L'uomo, nella situazione che immediatamente precede la produzione del linguaggio, dev'essere concepito « come accompagnante nel modo più vivace tutte le sensazioni e tutte le intuizioni che la sua anima riceve, con movimenti corporali, atteggiamenti mimici, gesti e soprattutto toni, e toni articolati ». Che cosa gli manca perché parli? Una cosa sola; ma la più importante: il consapevole congiungimento dei moti riflessi del corpo con gli eccitamenti dell'anima. Se la coscienza sensibile è già coscienza, gli manca la coscienza della coscienza; se è già intuizione, l'intuizione dell'intuizione: gli manca, insomma, la forma interna del linguaggio. Con questa si ha il congiungimento, che è la parola. L'uomo non sceglie il suono: esso gli è dato, ed egli lo prende per necessità, instintivamente, senza intenzione, senza arbitrio².

¹ *Gramm., Log. u. Psych.*, p. 231.

² *Op. cit.*, pp. 285, 292, 295-306.

Idee erronee
sull'arte nel-
lo Steinthal.
Mancato con-
nubio della
Linguistica
con l'Esteti-
ca.

Non è qui il luogo di esaminare partitamente tutta la teoria dello Steinthal, e le varie fasi, non sempre progressive, che l'autore attraversò, specie dopo che si fu unito in collaborazione spirituale col Lazarus, insieme con lui coltivando l'etnopsicologia (*Völkerpsychologie*) come parte della quale essi consideravano la Linguistica¹. Ma, riconosciutogli il gran merito di aver dato coerenza alle idee dello Humboldt, e di aver separato nettamente, come non era stato fatto per l'innanzi, l'attività linguistica da quella del pensiero logico, è da notare che neanche lo Steinthal avvertì l'identità tra la forma interna del linguaggio (tra ciò che egli chiamava intuizione dell'intuizione o appercezione) e la fantasia estetica. A siffatta identificazione la psicologia herbartiana, alla quale egli aderiva, non gli porgeva alcun punto d'appoggio. Lo Herbart e i suoi seguaci, distaccando dalla psicologia la logica come scienza normativa, non riuscivano né a discernere esattamente i veri rapporti tra sentimento e formazione spirituale, psiche e spirito, né a vedere che una di tali formazioni spirituali è il pensiero logico: attività, non codice di leggi estrinseche. Quale governo facessero dell'Estetica, già sappiamo: anche l'Estetica era, per essi, un codice di bei rapporti formali. E sotto l'influsso di queste dottrine, lo Steinthal era tratto a considerare l'Arte come abbellimento di pensieri, la Linguistica come scienza del parlare, e la Rettorica o Estetica come cosa diversa dalla prima perché scienza del parlare bene o bellamente². «La Poetica e la Rettorica (dice in una delle sue molteplici trattazioni) differiscono dalla Linguistica, perché debbono discorrere di

¹ STEINTHAL, *Ursprung d. Sprache* (4^a ed., Berlino, 1888), pp. 120-4; M. LAZARUS, *Das Leben der Seele*, 1855 (Berlino, 1876-78), vol. II; diretta da entrambi: *Zeitschrift f. Völkerpsych. u. Sprachwiss.*, dal 1860 in poi.

² *Gramm., Log. u. Psych.*, pp. 139-40, 146.

molte altre cose e ben piú importanti, prima di giungere al linguaggio. Quelle discipline hanno perciò solamente una sezione linguistica, che sarebbe l'ultima parte della Sintassi. Inoltre, la Sintassi ha carattere tutto diverso dalla Rettorica e dalla Poetica: l'una si occupa solo della correttezza (*Richtigkeit*) della lingua, le altre studiano la bellezza o acconcezza dell'espressione (*Schönheit oder Angemessenheit des Ausdrucks*): la prima ha principi solo grammaticali, le altre debbono considerare cose che sono fuori della lingua, per es., la disposizione dell'oratore, e altrettali. A dirla chiaramente, la Sintassi sta alla Stilistica come la considerazione grammaticale della quantità delle vocali alla metrica ¹. — Che parlare significhi sempre parlare bene o bellamente, perché parlare né bene né bellamente non è un vero parlare ²; e che il radicale rinnovamento del concetto del linguaggio, inaugurato dallo Humboldt e da lui, dovesse ripercuotersi sulle discipline affini, Poetica, Rettorica ed Estetica, e, trasformandole, unificarle; allo Steinthal non venne mai in mente. E così, dopo tanto lavoro e tante sottili analisi, l'unificazione di linguaggio e poesia, l'identificazione di scienza del linguaggio e scienza della poesia, l'equivalenza di Linguistica ed Estetica aveva ancora la sua forma meno imperfetta nei profetici aforismi di Giambattista Vico.

¹ *Einleit.*, pp. 34-5.

² *Teoria*, p. 87.

Estetici minori della scuola metafisica.

Dalle pagine di pensatori metodici e severi, quali lo Schleiermacher, lo Humboldt e lo Steinthal, si torna non senza fastidio ai libri della scuola schellinghiana e hegeliana, che si seguirono in gran copia fin circa alla metà del secolo decimonono. Con fastidio e quasi con disgusto si passa da quella scienza che rischiara la mente a qualcosa che oscilla invece tra la fantasticheria e la ciarlaterìa, tra l'ubbiacatura di vuote formole e il tentativo non sempre ingenuo di sbalordire e vincere con la furia di esse i discenti e lettori.

Krause, Trahdorff, Weisse e altri.

A qual pro ingombrare una storia generale dell'Estetica (la quale deve, sí, tenere conto delle aberrazioni dal vero, ma solo per quella parte che è rappresentativa degli indirizzi e dei tempi) con le teorie dei Krause, dei Trahdorff, dei Weisse, dei Deutinger, degli Oersted, degli Zeising, degli Eckardt, e di tanti altri manipolatori di manuali e sistemi? Di costoro, quasi nessuno ebbe eco fuori del natio paese tedesco (solamente il Krause fu importato in Ispagna); e si può bene perciò lasciarli affidati alla memoria o all'oblio dei loro connazionali. Pel Krause¹, umanitario, libero pensatore, teosofo, tutto è organismo, tutto è bellezza, e bellezza è organismo e organismo è

¹ *Abriß der Æsthetik*, post., 1837; *Vorlesung. üb. Æsth.* (1828-9), post., 1882.

bellezza: l'Essenza, ossia Dio, è uno, libero e intero, e uno, libero e intero è il Bello. Non v'ha se non un artista solo, Dio, e un'arte sola, quella divina. La bellezza del finito è la Divinità, ovvero la simiglianza con la Divinità, che appare nel finito. Il Bello mette in gioco la ragione, l'intelletto e la fantasia in modo conforme alle loro leggi, e induce nell'animo piacere e inclinazione disinteressati. — Il Trahdorff¹, descrivendo i varî gradi pei quali l'individuo cerca di cogliere l'essenza o la forma dell'universo (i gradi del sentimento, dell'intuizione, della riflessione e del presentimento) e notando l'insufficienza della semplice conoscenza teoretica e perciò la necessità che le si aggiunga il volere, il volere che può (*Können*), nei suoi tre gradi di Aspirazione, Fede e Amore, ripone il Bello nell'Amore, grado supremo: il Bello sarebbe dunque l'Amore che comprende sé medesimo. — Cristiano Weisse² tentò, come il Trahdorff, di conciliare il Dio cristiano con la filosofia hegeliana: per lui, l'idea estetica è superiore all'idea logica e conduce alla religione, a Dio; l'idea della bellezza, esistente fuori dell'universo sensibile, è la realtà del concetto di bellezza, e, come l'idea della divinità è l'Amore assoluto, così quella della Bellezza si trova veramente nell'Amore. — La stessa conciliazione fu proposta dal teologo cattolico Deutinger³: il bello nasce, secondo lui, dal potere (*Können*), attività parallela a quelle del conoscere il vero e dell'operare il bene, ma che, a differenza del conoscere, il quale è ricettivo, si esplica in un movimento da dentro in fuori, che s'impadronisce della materia e v'imprime il suggello della personalità. Un'in-

¹ *Æsthetik*, Berlino, 1827.

² *Æsthetik*, Lipsia, 1830; *System d. Æsth.*, lezioni, post., ivi, 1872.

³ *Kunstlehre*, Ratisbona, 1845-6 (*Grundlinien einer positiven Philosophie*, voll. IV e V).

terna intuizione ideale, l'Idea; un'esterna materia formabile; la potenza di far compenetrare interno e esterno, invisibile e visibile, ideale e reale: ecco il Bello. — L'Oersted (noto naturalista danese, le cui opere vennero tradotte in tedesco ed ebbero in quel tempo fortuna in Germania ¹) definisce il bello come l'Idea oggettiva nel momento in cui viene soggettivamente contemplata: l'Idea, espressa nelle cose, in quanto si rivela all'intuizione. — Lo Zeising ² per un verso tornò a meditare i misteri della sezione aurea, e per l'altro speculò sul Bello, che considerava come una delle tre forme dell'Idea, l'Idea che si spiega nell'oggetto e soggetto, l'Idea come intuizione, l'Assoluto che appare nel mondo ed è concepito intuitivamente dallo spirito. — L'Eckardt ³, inteso a fornire un'Estetica teistica, che evitasse così l'unilaterale trascendenza del deismo come l'unilaterale immanenza del panteismo, sosteneva che bisognasse principiarla non dal sentimento del contemplatore, non dall'opera d'arte, non dall'idea del bello, non dal concetto dell'arte, sì bene dallo spirito creatore, dalla fonte originaria del bello, dall'artista; e, poiché l'artista creatore non s'intende se non si risale al più alto genio creatore, a Dio, invocava all'uopo una psicologia di Dio (*eine Psychologie des Weltkünstlers*).

Federico Teodoro Vischer.

Ma se la categoria della quantità ha qualche valore accanto a quella della qualità, non si può non fare menzione alquanto più distesa di Federico Teodoro Vischer, il più corpulento estetico della Germania, anzi l'estetico tedesco per eccellenza; il quale, dopo avere pubblicato nel

¹ *Der Geist in der Natur*, 1850-1; *Neue Beiträge z. d. Geist i. d. Natur*, post., 1855.

² *Ästhetische Forschungen*, Francof. s. M., 1855.

³ *Die theistische Begründung d. Ästhetik im Gegensatz z. d. pantheistischen*, Jena, 1857; dello stesso aut.: *Vorschule d. Ästh.*, Karlsr., 1864-5.

1837 un libro sul *Sublime e il Comico, contributo alla filosofia del Bello*¹, mise fuori dal 1846 al 1857 quattro grossi volumi sull'*Estetica come scienza del Bello*², dove in centinaia di paragrafi e di lunghe osservazioni e sottosservazioni è radunato un copioso materiale di ricerche estetiche, di roba estranea all'Estetica, e di altra estranea addirittura all'universo pensabile. L'opera del Vischer è divisa in tre parti: in una *Metafisica del Bello*, che investiga il concetto del Bello in sé, indipendente dal dove e dal come si attui; in una *trattazione del Bello concreto*, che esamina i due modi unilaterali dell'attuazione, il Bello della natura e il Bello della fantasia, l'uno mancante di esistenza soggettiva e l'altro di quella oggettiva; e, infine, in una *teoria delle arti*, che studia il congiungersi dei due momenti, di quello fisico e di quello psichico, dell'oggettivo e del soggettivo, nell'arte. Quale concetto il Vischer si facesse dell'attività estetica è presto detto: il concetto medesimo dello Hegel, peggiorato. Per lui il Bello non appartiene né all'attività teoretica né a quella pratica, ma è posto in una sfera serena, superiore a codeste antitesi; nella sfera dello Spirito assoluto, dove si ritrova insieme con la Religione e con la Filosofia³; ma, diversamente dallo Hegel, in questa sfera il primo posto sarebbe per il Vischer della Religione, il secondo dell'Arte e il terzo della Filosofia. Per l'appunto, disporre in un modo o in un altro questi tre pezzi della scacchiera, Arte, Religione e Filosofia, era materia di molte fatiche a quei giorni. È stato osservato che delle sei possibili combinazioni dei tre termini *A. R. F.*, quattro furono tentate:

¹ *Ueb. d. Erhabene u. Komische*, Stoccarda, 1837.

² *Ästhetik oder Wissenschaft d. Schönen*, Reutlingen-Lipsia, e Stoccarda, 1846-57, 3 parti in 4 volumi.

³ *Ästh.*, introd., §§ 2-5.

dallo Schelling, *F. R. A.*; dall'Hegel, *A. R. F.*; dal Weisse, *F. A. R.*; e dal Vischer, *R. A. F.*¹. Ma poiché il Vischer stesso² riferisce l'opinione del Wirth, autore di un sistema di Etica³ il quale optò per la quinta combinazione, *R. F. A.*, risulta che solamente la sesta, *A. F. R.*, non venne adoperata e rimane disponibile; se pure (cosa non improbabile) qualche genio sconosciuto non vi corse col pensiero e non l'espose in qualche suo sistema. — Il Bello, dunque, seconda forma dello Spirito assoluto, è l'attuazione dell'Idea, non come concetto astratto ma come unione di concetto e realtà; e l'Idea si determina come specie (*Gattung*), e ogni idea di specie, anche quella del grado più basso, è bella come parte integrante nella totalità delle idee, sebbene, quanto più alto il grado dell'idea, tanto più grande ne sia la bellezza⁴. Grado altissimo è quello della personalità umana: « in questo mondo spirituale l'Idea raggiunge il suo vero significato, e si chiamano idee le grandi e motrici forze morali, alle quali si può ancora applicare il concetto di specie, nel significato ch'esse stanno alle loro sfere più ristrette come il genere alle sue specie e individui ». Ma a capo di tutte sta l'Idea morale: « il mondo dei fini morali e indipendenti è destinato a dare il più importante, il più degno contenuto al Bello »; con l'avvertenza, per altro, che il bello, attuando questo mondo nell'intuizione, esclude l'arte di tendenza morale⁵. Così il Vischer ora abbassa l'Idea dello Hegel a semplice concetto di classe, ora l'accosta all'idea del Bene, e ora, col maestro, ne fa cosa diversa e superiore insieme all'intelletto e alla moralità.

¹ HARTMANN, *Dtsch. Æsth. s. Kant*, p. 217 n.

² *Æsth.*, introd., § 5.

³ *System der spekulativen Ethik*, Heilbronn, 1841-2.

⁴ *Æsth.*, §§ 15-17.

⁵ *Op. cit.*, §§ 19-24.

Gli altri indirizzi.

Il formalismo herbartiano rimase da principio poco considerato e meno ancora seguito: appena si ebbe, per opera del Griepenkerl (1827) e del Bobrik (1834), qualche tentativo di svolgimento e applicazione dei rapidi cenni a cui lo Herbart s'era ristretto¹. Le lezioni dello Schleiermacher, prima ancora che venissero raccolte in volume, davano origine a una serie di eleganti dissertazioni (1840) di Errico Ritter² (più noto come storico della filosofia); ma senza gran profitto, perché il Ritter, invece degli aspetti più importanti della dottrina del maestro, mise in rilievo quelli secondari, relativi alla socialità e alla vita estetica. Fine critico dell'Estetica tedesca dal Baumgarten ai postkantiani fu, circa lo stesso tempo, Guglielmo Teodoro Danzel, che opportunamente si ribellò contro la pretesa di ritrovare il « pensiero » nelle opere dell'arte: « Pensiero artistico (egli scriveva), malaugurata frase, che ha condannato un'intera epoca al lavoro di Sisifo di ridurre l'arte al pensiero dell'intelletto e della ragione! Il pensiero di un'opera d'arte non è altro se non ciò che si contempla in un determinato modo: non è già rappresentato, come si dice, nell'opera d'arte, ma è l'opera d'arte stessa. Il pensiero artistico non può giammai essere espresso con concetti e parole »³. Ma la morte in età giovanile troncò le buone speranze, che il Danzel faceva concepire per la scienza e la storia dell'Estetica.

L'Estetica metafisica posthegeliana è principalmente ricordevole, perchè in essa pervennero al massimo svolgimento due teorie o, per parlare più esattamente, due assai bizzarri complessi di asserzioni arbitrarie e di fanta-

La teoria del Bello di natura, e quella delle Modificazioni del Bello.

¹ GRIEPENKERL, *Lehrb. d. Æsth.*, Brunsw., 1827; BOBRİK, *Freie Vorträge üb. Æsth.*, Zurigo, 1834.

² *Ueb. d. Principien d. Æsthetik*, Kiel, 1840.

³ *Ges. Aufs.*, pp. 216-21.

sticherie: la cosiddetta teoria del Bello di natura e l'altra delle Modificazioni del Bello. Nessuna delle due aveva legame intrinseco e necessario con quell'indirizzo filosofico, col quale si congiunsero piuttosto per motivi psicologici e storici: per la parentela tra i fatti di piacere e dolore e la disposizione mistica, per la confusione ingenerata dalla reale qualità estetica (fantastica) di alcune rappresentazioni che impropriamente si dicono osservazioni di bellezze naturali, per la tradizione scolastica e letteraria onde si soleva discettare di quei casi di piacere e dolore e delle bellezze naturali extraestetiche negli stessi libri in cui si trattava di arte¹. Quei sublimi metafisici, gente spesso tagliata assai alla grossa e facile a confondersi innanzi all'umile realtà, fecero press'a poco ciò che si racconta del maestro Paisiello, il quale, nella foga del comporre, metteva in musica talvolta perfino le didascalie del libretto: nella furia del costruire e dialettizzare essi costruirono e dialettizzarono tutto ciò che veniva loro offerto dagl'indici dei vecchi libri caotici.

Svolgimento
della prima
teoria. Her-
per.

Infatti (per cominciare dalla teoria del Bello di natura), le osservazioni sulle cose belle naturali si trovano già mescolate alle indagini sul bello degli antichi filosofi e segnatamente alle effusioni mistiche dei neoplatonici e dei loro seguaci medievali e del Rinascimento². Più di rado questa trattazione venne introdotta nelle Poetiche: il Tesauro fu tra i primi a studiare, nel *Cannocchiale aristotelico* (1654), le argutezze non solo degli uomini, ma anche di Dio, degli angeli, della natura e degli animali; e il Muratori di poi (1707) parlò di un « bello della materia », quale sarebbero « gli dèi, un fiore, il sole, un ruscelletto »³. Le os-

¹ *Teoria*, pp. 96-102.

² Si veda sopra, pp. 195-6.

³ *Cannocchiale arist.*, c. 3; *Perfetta poesia*, l. I, cc. 6, 8.

servazioni su ciò ch'è fuori dell'arte ed è meramente naturale, s'incontrano nel Crousaz, nell'André e più ancora negli scrittori che nel corso del Settecento conversarono galantemente ed empiricamente sul bello e sull'arte¹. Per l'efficacia di costoro il Kant staccò, come già sappiamo, la teoria del bello da quella dell'arte; e la bellezza libera riferì specialmente agli oggetti naturali e a quelle produzioni dell'uomo che riproducono bellezze naturali². L'avversario dell'estetica kantiana, lo Herder (1800), unificando nel suo abbozzo di sistema estetico spirito e natura, piacere e valore, sentimento e intelletto, doveva fare, e fece, larga parte al bello di natura; e affermò che ogni cosa naturale ha una bellezza propria, espressione del massimo di sé medesima, e che perciò gli oggetti belli vanno disposti sopra una scala ascendente: dai contorni, colori e toni, dalla luce e dal suono, ai fiori, alle acque, al mare, agli uccelli, agli animali terrestri, all'uomo. L'uccello, per es., è « l'insieme delle proprietà e perfezioni del suo elemento, una rappresentazione della sua virtualità, una creatura fatta di luce, suono e aria »; tra gli animali terrestri, i più brutti sono i più simiglianti all'uomo, come la scimmia malinconica e triste, e i più belli, quelli di forma precisa, ben costrutti, liberi, nobili; quelli esprimenti dolcezza; quelli, infine, che vivono felici e armonici in sé stessi, dotati di una loro perfezione naturale, non dannosa all'uomo³. Lo Schelling invece negò il concetto di un bello di natura, giudicando che la bellezza della natura sia puramente accidentale e che l'arte sola dia la norma per ritrovarla e giudicarla⁴. Anche il Solger escluse il

Schelling,
Solger, Hegel.

¹ Si veda sopra, pp. 225-6, 286-290.

² Si veda sopra, pp. 306-308.

³ *Kaligone*, l. c., pp. 55-90.

⁴ *System d. transcend. Ideal.*, parte VI, § 2. *

bello di natura ¹, e parimente lo Hegel, che è qui originale non per quest'esclusione ma piuttosto per l'inconseguenza onde, dopo averla pronunziata, trattò a lungo del bello di natura. E veramente non è chiaro se per lui il bello di natura addirittura non esista e sia l'uomo a introdurlo nella visione delle cose, o se costituisca un grado inferiore al bello d'arte, ma reale. « Il bello d'arte (egli dice) sta piú alto di quello di natura: è la bellezza nata e rinata per opera dello spirito, e lo spirito solo è verità e realtà; onde il bello è davvero bello, solamente quando partecipa dello spirito e viene prodotto da questo. In tal significato, il bello di natura appare semplicemente come riflesso del bello che appartiene allo spirito, come un modo imperfetto e incompleto, che sostanzialmente è contenuto nello spirito stesso ». E osserva in conferma che nessuno mai ha pensato a esporre sistematicamente la bellezza naturale, laddove s'è pur fatta, col criterio dell'utilità degli oggetti naturali, una materia medica ². Ma il secondo capitolo della prima parte dell'Estetica è poi rivolto proprio al Bello di natura, dovendosi, per giungere all'idea del bello d'arte secondo la sua totalità, percorrere tre gradi, che sono il bello in genere, il bello di natura (le cui deficienze mostrano la necessità dell'arte) e, infine, l'Ideale: « la prima esistenza dell'Idea è la natura, e la sua prima bellezza è la bellezza di natura ». Questa bellezza, che è tale per noi e non per lei, ha diversi stadî, da quello in cui il concetto s'immerge nella materialità fino a sparirvi, come nei fatti fisici e meccanici isolati, a quello superiore in cui i fatti fisici si uniscono in sistemi (sistema solare); ma l'Idea non giunge a vera e propria esistenza se non nei fatti organici, nel vivente. E il vivente

¹ *Vorles. üb. Æsth.*, p. 4.

² *Vorles. üb. Æsth.*, I, pp. 4-5.

stesso ha differenze di bello e di brutto; e, per es., tra gli animali, il bradipo, trascinandosi penosamente e mostrante l'incapacità a un rapido movimento e all'attività, spiace per questa sua sonnacciosa pigrizia, e non si possono dire belli gli anfibi e alcune sorte di pesci e i coccodrilli e i rospi e parecchie specie d'insetti e, in particolare, gli eseri dubbî ed equivoci segnanti il passaggio da una forma determinata a un'altra, come l'ornitorinco, che è un misto d'uccello e di quadrúpede¹. Nella dottrina hegeliana circa il bello naturale (della quale questi saggi possono bastare) si discorre altresì della bellezza esterna della forma astratta, regolarità, simmetria, armonia e simili, ossia di quei concetti che, nel formalismo dello Herbart, venivano assunti al cielo delle Idee del bello. Lo Schleiermacher, che lodò lo Hegel del proposito di escludere dall'Estetica il bello naturale, lo escluse non a parole, ma sul serio, dalla sua, nella quale considera solamente la perfezione artistica dell'immagine interna, formata dall'energia dello spirito umano². Senonché il cosiddetto sentimento della natura, cresciuto col Romanticismo, e il *Cosmos* e le altre opere descrittive di Alessandro di Humboldt³, fecero volgere sempre più l'attenzione alle impressioni destate dai fatti naturali. Si vennero componendo allora quelle esposizioni sistematiche delle bellezze naturali, che allo Hegel (quantunque egli medesimo ne desse esempio) sembravano impossibili; e il Bratnek, tra gli altri, scrisse un' *Estetica del mondo vegetale*⁴.

Schleiermacher.

Alessandro di Humboldt.

Ma la trattazione più celebre e divulgata si ebbe per l'appunto nell'opera del Vischer, il quale, seguendo la traccia dello Hegel, rivolse, come s'è visto, una sezione della

La Fisica estetica nel Vischer.

¹ *Vorles. üb. Æsth.*, I, pp. 148-160.

² *Vorles. üb. Æsth.*, introd.

³ *Ansichten der Natur*, 1808; *Kosmos*, 1845-58.

⁴ *Æsthetik d. Pflanzenwelt*, Lipsia, 1853.

sua *Estetica* all'esistenza oggettiva del Bello, ossia al Bello di natura, e la battezzò (forse pel primo) col caratteristico nome di Fisica estetica (*aesthetische Physik*). Questa Fisica estetica comprendeva la bellezza della natura inorganica (luce, calore, aria, acqua, terra), della natura organica, coi suoi quattro tipi di vegetali e coi suoi animali invertebrati e vertebrati, e della bellezza umana, ripartita in generica e storica. La generica era suddivisa nelle sezioni della bellezza delle forme generali (età, sessi, condizioni, amore, matrimonio, famiglia), delle forme speciali (razze, popoli, cultura, vita politica) e delle forme individuali (temperamenti e caratteri). La bellezza storica abbracciava quelle della storia dell'antichità (Oriente, Grecia, Roma), del Medioevo o germanesimo, e dei tempi moderni; perché, al dire del Vischer, l'Estetica aveva il dovere di dare uno sguardo alla storia universale, per additare i vari gradi del bello secondo le varie vicende della lotta della libertà contro la natura¹.

La teoria delle Modificazioni del Bello. Dalla antichità al secolo XVIII.

Per ciò che si riferisce alle Modificazioni del Bello, occorre notare che nei manuali antichi di poetica, e più ancora in quelli di rettorica, si trovano determinazioni più o meno scientifiche di fatti e stati psicologici; onde Aristotele si sforza di determinare nella *Poetica* che cosa sia un'azione e un personaggio tragico e accenna a una definizione del comico, e nella *Rettorica* tratta a lungo dello spirito o dell'arguzia²; e sezioni sull'arguzia e sul comico contengono il *De oratore* di Cicerone e le *Istituzioni* di Quintiliano³; e sullo stile elevato, benché si sia perduto il trattato di Cecilio, ci avanza l'altro attribuito a Longino, il cui titolo fu tradotto nei tempi moderni come *De*

¹ *Æsth.*, § 341.

² *Poet.*, 5, 13-14; *Rhet.*, III, 10, 18.

³ *De orat.*, II, 54-71; *Inst. orat.*, VI, 3.

sublimitate o *Del sublime*. Negli scrittori del Cinque e Seicento si continua questo miscuglio, sull'esempio degli antichi; e nell'*Argutezza* di Matteo Pellegrini (1639) e nel *Cannocchiale* del Tesanro, per es., sono interi trattati sul comico. Il La Bruyère toccò del sublime¹, e il Boileau dette con la sua traduzione nuova voga all'opera di Longino; e, nel secolo seguente, il Burke indagò l'origine delle idee del bello e del sublime, derivando la prima dall'istinto di socievolezza e l'altra da quello di conservazione, e cercò di definire la bruttezza, la grazia, l'eleganza e la speciosità; l'Home, nei divulgatissimi *Elements of criticism*, considerò la grandezza, la sublimità, il ridicolo, lo spirito, la dignità, la grazia; del sublime, della dignità, della grazia nelle belle arti discorse altresì il Mendelssohn, che (seguito dal Lessing² e poi da molti altri) spiegò alcuni di tali fatti come sentimenti misti: il Sulzer accolse nel suo dizionario estetico tutti questi varî concetti e vi radunò intorno una ricca bibliografia. Dall'Inghilterra trasmigrò allora sul continente con nuovo e particolare significato la parola « *humour* », che prima voleva dire semplicemente « temperamento » o anche « spirito » e « arguzia » (« belli umori », in Italia; nel Seicento si era avuta in Roma l'Accademia degli *Umoristi*). Il Voltaire, il quale la introdusse in Francia, scriveva nel 1761: « *Les anglais ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies, qui échappent à un homme sans qu' il, s'en doute; et ils rendent cette idée par le mot humour.....* »³; e il Lessing (1767) distinse l'*humour* dalla *Laune* (capriccio) dei tedeschi⁴, di-

¹ *Caractères*, I.

² *Hamb. Dram.*, nn. 74-5.

³ Lettera all'ab. d'Olivet, 20 agosto 1761.

⁴ *Hamb. Dramat.*, n. 93, in *Werke*, ed. cit., XII, pp. 170-1 n.

Kant, e i post-kantiani.

stinzione alla quale lo Herder (1769) tenne fermo contro il Riedel che li aveva confusi¹. — I filosofi, trovate insieme queste cose nei medesimi libri, dapprima vi filosofarono intorno senza pretendere d'introdurvi un artificioso legame di necessità logica; e infatti il Kant, che sull'esempio del Burke aveva già dissertato nel 1764 sul bello e sul sublime, notava ingenuamente in un corso di Logica (1771) che bello ed estetico non sono identici, perché « all'Estetica appartiene anche il sublime »²; e nella *Critica del giudizio*, trattando del comico solamente in una digressione (ch'è tra le migliori sue analisi psicologiche)³, accanto, e come alla pari, dell' « Analitica del bello » collocò senza mediazione l' « Analitica del sublime »⁴. E accade qui notare di passaggio che, prima della pubblicazione della terza Critica, lo Heydenreich giunse da sé alla stessa dottrina del sublime, che è contenuta in quella⁵. Pensò mai davvero il Kant a fondere insieme bello e sublime e a dedurli da un concetto unico? Non sembra. Quando egli dichiara che il principio del bello dev'essere cercato fuori di noi e quello del sublime in noi, viene tacitamente a riconoscere che i due concetti sono affatto disparati. In prosiegua (1805) lo schellinghiano Ast ebbe ad affermare la necessità di superare il dualismo kantiano, com'egli diceva, del bello e del sublime⁶; e altri rimproverava al Kant di avere trattato il comico con metodo non metafisico, ma psicologico. Lo Schiller scrisse una serie di dissertazioni sul tragico, sul sentimentale, sull'in-

¹ *Kritische Wälder*, in *Werke*, ed. cit., IV, pp. 182-6.

² SCHLAPP, op. cit., p. 55.

³ *Kr. d. Urth.*, Anmerkung, § 54.

⁴ Op. cit., l. II, §§ 23-29.

⁵ *System d. Ästh.*, introd., p. xxxvi n.

⁶ *System der Kunstlehre*: cfr. HARTMANN, op. cit., p. 387.

genuo, sul sublime, sul patetico, sul triviale, sul basso, sulla dignità e sulla grazia e sulle loro varietà, l'affascinante, il maestoso, il grave, il solenne. Un altro artista, Giampaolo Richter, discorse a lungo dello spirito e dell'umore, che egli chiamava comico romantico, sublime a rovescio (*umgekehrte Erhabene*)¹.

Che tutti codesti concetti siano estranei all'Estetica, fu dichiarato per effetto del suo principio formalistico dallo Herbart, il quale li attribuì all'opera d'arte, ma non al bello puro²; e con ragione molto più solida, in forza cioè della sua sana concezione dell'arte, dallo Schleiermacher. Questi osservava tra l'altro: « Si sogliono porre bello e sublime come due specie di perfezione artistica, e si è tanto abituati all'unione di questi due concetti che bisogna fare uno sforzo per convincersi quanto poco essi siano coordinati e come non siano punto esaurienti pel concetto della perfezione artistica »; e lamentava che anche i migliori estetici invece di dimostrazioni dessero sul proposito descrizioni rettoriche. « La cosa (egli diceva) non ha alcuna giustezza » (*keine Richtigkeit*); e perciò escluse, come il bello di natura, anche questa seconda materia dalla sua Estetica³. Ma altri filosofi si ostinarono a cercare una connessione tra quei varî concetti, e chiamarono in aiuto il pensare dialettico. Della quale dialettica, applicata a concetti empirici, erano allora intinti tutti; tanto che uno spruzzo se ne trova perfino nel grande nemico della dialettica, nello Herbart, allorché per ispiegare l'unione delle varie idee estetiche nel bello ricorre alla formola del « perdere in regolarità per guadagnarla di

¹ *Vorschule d. Æsth.*, cc. 6-9.

² Si veda sopra, pp. 344-5.

³ *Vorles. üb. Æsth.*, p. 240 sgg.

nuovo »¹. Lo Schelling ebbe a dire che il sublime è l'infinito nel finito e il bello il finito nell'infinito, soggiungendo che il sublime nella sua assolutezza capisce il bello e il bello il sublime²; e il già ricordato Ast parlava di un elemento maschile e positivo, ch'è il sublime, di uno femminile e negativo, che è il grazioso o piacente, e di un contrasto e lotta tra loro. Sistematizzazione e dialettizzazione che si andarono sempre più sviluppando, e che, circa la metà del secolo decimonono, assunsero due forme alquanto diverse, di cui giova delineare in breve la storia.

Culmine dello
svolgimento.

Doppia forma
della teoria.
Il superamento
del Brutto.
Solger, Weis-
se, e altri.

La prima forma potrebbe chiamarsi il superamento del Brutto; onde il comico, il sublime, il tragico, l'umoristico e simili furono concepiti come tanti casi di una guerra mossa dal Brutto contro il Bello, il quale, riuscendo sempre vincitore, sale per effetto di quel contrasto a manifestazioni via via più elevate e complesse. L'altra forma sarebbe da denominare invece del passaggio dall'astratto al concreto; e, secondo essa, il Bello non esce dalla astrattezza, non diventa questo o quel bello concreto, se non particolarizzandosi nel comico, tragico, sublime, umoristico o in altra delle sue modificazioni. La prima forma si trova già abbastanza svolta nel Solger, fautore della romantica Ironia; ma la sua premessa storica è la teoria estetica del Brutto, abbozzata per primo da Federico Schlegel (1797). È noto, infatti, come per lo Schlegel il principio dell'arte moderna fosse non già il bello, ma il caratteristico e l'interessante; onde l'importanza che egli dava al piccante, a ciò che colpisce (*frappant*), all'avventuroso, al crudele, al brutto³. Il Solger tentò su queste basi la sua costruzione dialettica: l'ele-

¹ Cfr. ZIMMERMANN, *G. d. Æ.*, p. 788.

² *Philos. d. Kunst*, §§ 65-66.

³ Cfr. HARTMANN, *Deutsch. Æsth. s. K.*, pp. 363-4.

mento finito e terreno (dice tra l'altro) può essere disciolto e annichilato in quello divino, il che costituisce il tragico; ovvero l'elemento divino può essere interamente corroso da quello terreno, e ciò produce il comico¹. Dopo il Solger continuarono per questa via il Weisse (1830) e il Ruge (1837), pel primo dei quali la bruttezza è l'«esistenza immediata della bellezza», che viene superata nel sublime e nel comico; e per l'altro, il sublime si genera dallo sforzo verso la conquista dell'Idea, o dall'Idea che cerca sé stessa; il brutto, dall'Idea che in questa ricerca invece di ritrovarsi si perde, e il comico dall'Idea che riguadagna sé medesima e dal brutto risorge a nuova vita². Un intero trattato col titolo di *Estetica del Brutto* componeva il Rosenkranz (1853)³, presentando questo concetto come medio tra i due del bello e del comico e seguendolo dai suoi inizi fino a quella «sorta di perfezione» che esso si dà nel satannico. Movendo dal comune (*Gemeine*), ch'è il piccolo, il debole, il basso, e dalle sottospecie del basso, l'usuale, il casuale e arbitrario e il rozzo, il Rosenkranz passa a descrivere il ripugnante, tripartito nel goffo, nel morto e vuoto e nell'orribile; e così, di tripartizione in tripartizione, suddivide l'orribile nell'assurdo, nel nauseante e nel cattivo; il cattivo, nel delittuoso, nello spettrale, nel diabolico; e il diabolico, nel demonico, nello stregonico e nel satannico. Combatte come triviale la concezione che il brutto serva in arte a dare risalto al bello, e giustifica l'introduzione di questo col bisogno che ha l'arte di rappresentare l'apparizione dell'Idea nella sua totalità; ma, d'altro canto, afferma che il brutto non si trova sullo stesso piede del bello e che, se il

¹ Vorles. üb. *Æsth.*, p. 85.

² *Neue Vorschule d. Æsth.*, Halle, 1837.

³ K. ROSENKRANZ, *Æsthetik des Hässlichen*, Königsberg, 1853.

bello può stare da solo, l'altro non può e deve sempre riflettersi nel primo¹.

Il passaggio
dall'astratto
al concreto.
Vischer.

La seconda forma fu prevalente col Vischer. « L'Idea (egli dice, e ciò valga come saggio della sua costruzione), si strappa dalla tranquilla unità in cui si trovava fusa con l'immagine, e va oltre affermando di fronte a lei, ch'è finita, la propria infinità »; e questa ribellione e oltrepasamento è il sublime. « Ma il Bello chiede piena soddisfazione per la turbata armonia: il diritto violato dell'immagine deve essere ristabilito; e ciò può accadere solo per mezzo di una nuova contraddizione, cioè per la posizione negativa che l'immagine prende ora verso l'Idea con l'opporci alla compenetrazione con essa e con l'affermarsi senza di essa come tutto »; e questo secondo momento è il comico, negazione di una negazione². — Assai più ricco e complicato appare il medesimo processo nello Zeising, il quale paragona le modificazioni del Bello alla rifrazione dei colori: le tre modificazioni principali, sublime, attraente, umoristico, rispondono ai colori principali violetto, arancio e verde; le tre secondarie, bello puro, comico e tragico, ai colori rosso, giallo e azzurro. Ciascuna di queste sei modificazioni (al modo stesso dei gradi del Brutto nel Rosenkranz) scoppia, come fuoco artificiale, in tre razzi: il bello puro, nel decoroso, nobile e piacente; l'attraente, nel grazioso, interessante e piccante; il comico, nel buffonesco, sollazzevole e burlesco; l'umoristico, nel barocco, capriccioso e malinconico; il tragico, nel commovente, patetico e demoniaco; il sublime, nel glorioso, maestoso e imponente³.

¹ *Æsth. d. Hüssl.*, pp. 36-40.

² *Æsth.*, §§ 83-84, 154-5.

³ *Æsth. Forsch.*, p. 413.

Tutti i libri di Estetica sono dunque, in quel tempo, riempiti di codesta leggenda, *chanson* o *roman* del « Cavalier Purobello » (*Reinschön*), e delle sue straordinarie avventure, raccontate secondo una doppia versione. Nell'una, Purobello è costretto a rompere l'ozio nel quale si compiace, per la mefistofelica opera tentatrice del Brutto, che lo fa capitare in una serie di mali passi, donde per altro esce sempre vittorioso; e le sue vittorie e i suoi progressi (i suoi Marengo, Austerlitz e Jena) si chiamano Sublime, Comico, Umoristico e via discorrendo. Nell'altra, Purobello, annoiatosi della vita solitaria, si va procurando da sé medesimo, per isvago, avversarî e nemici, e ne è vinto; ma, nel suo rimanere vinto, *ferum victorem capit*, trasforma e irraggia di sé i suoi nemici. — Fuori di questa mitologia artificiale, di questa leggenda senza ingenuità e di fattura letteraria, di questa storiella mediocrementemente insulsa, sarebbe vano cercar altro nella tanto elaborata teoria degli estetici tedeschi, detta delle Modificazioni del Bello.

La « leggenda
del cavalier
Purobello ».

L'ESTETICA IN FRANCIA, IN INGHILTERRA E IN ITALIA
NELLA PRIMA METÀ DEL SECOLO XIX

Movimento
estetico in
Francia. Cou-
sin, Jouffroy.

L'opera del pensiero tedesco dall'ultimo quarto del secolo decimottavo alla prima metà del decimonono, nonostante gli errori che la viziarono e che dovevano presto suscitare fiera ed eccessiva reazione, è sempre nel suo complesso tanto ragguardevole da meritare giustamente il primo posto così nella storia generale del pensiero europeo di quel periodo come nella storia particolare dell'Estetica, riducendo ai secondi e terzi piani e a importanza inferiore le contemporanee manifestazioni filosofiche degli altri popoli. La Francia, tutta ancora in preda al sensualismo del Condillac, non era in grado, ai principî del secolo, di rivendicare la spirituale attività dell'arte. Appena un riflesso dello spiritualismo astratto del Winckelmann appare nelle teorie del Quatremère de Quincy, il quale, criticando l'Eméric-David (critico, a sua volta, del bello ideale e fautore dell'imitazione della natura ¹), sosteneva che le arti del disegno hanno per oggetto la bellezza pura, senza carattere individuale,

¹ EMÉRIC-DAVID, *Recherches sur l'art du statuaire chez les anciens*, Parigi, 1805 (trad. ital., Firenze, 1857).

l'uomo e non gli uomini¹. E qualche sensualista, come il Bonstetten, faceva vani conati per intendere il peculiare processo della fantasia nella vita e nell'arte². Dai seguaci dello spiritualismo universitario francese si suole porre nell'anno 1818, quando cioè Vittorio Cousin tenne alla Sorbona per la prima volta il suo corso sul Vero, sul Bello e sul Buono (che poi formò il volume dal medesimo titolo, tante volte ristampato³), il principio di una rivoluzione e la fondazione della scienza estetica in Francia. Ma quel corso del Cousin, sebbene raccolga qualche briciola kantiana, è ben povera cosa: vi si rifiuta l'identificazione del bello col piacevole e con l'utile, sostituendole l'affermazione di una triplice bellezza, fisica, intellettuale e morale, l'ultima delle quali sarebbe poi la vera bellezza ideale, che ha fondamento in Dio; e dell'arte si dice che esprime la bellezza ideale, l'infinito, Dio, del genio che esso è la potenza creatrice, e il gusto viene definito un misto d'immaginazione, di sentimento e di ragione⁴. Frasi da accademico, pompose e vuote e perciò appunto fortunate. — Di maggior valore è il corso di Estetica, tenuto da Teodoro Jouffroy nel 1822 innanzi a un ristretto uditorio e pubblicato postumo nel 1843⁵. Lo Jouffroy ammetteva una bellezza di espressione, che si trova così nell'arte come nella natura; una bellezza d'imitazione, consistente nell'esattezza onde si riproduce il modello; una bellezza d'idealizzazione, che lo riproduce intensificandone una particolare qualità

¹ QUATREMÈRE DE QUINCY, *Essai sur l'imitation dans les beaux arts*, 1823.

² *Recherches sur la nature et les lois de l'imagination*, 1807.

³ *Du Vrai, du Beau et du Bien*, 1818, più volte rimaneggiato (23^a ediz., Parigi, 1881).

⁴ Op. cit., lez. 6-8.

⁵ *Cours d'Esthétique*, ed. Damiron, Parigi, 1843.

e rendendolo così più significativo; e finalmente, una bellezza dell'invisibile o del contenuto, ridicibile alla forza (fisica, sensibile, intellettuale, morale), che, come forza, sveglia simpatia. Negazione di codesto bello simpatico è il brutto; specie o modificazioni ne sono il sublime e il grazioso. Lo Jouffroy, come si vede, non riusciva a isolare nella sua analisi il fatto propriamente estetico, e invece di sistema scientifico dava poco più che schiarimenti circa l'uso delle parole. Che espressione, imitazione, idealizzazione siano una cosa stessa, e cioè l'attività artistica, non seppe egli scorgere e intendere davvero. E aveva inoltre idee molto strane, segnatamente intorno all'espressione. Se vediamo sulla via (diceva) qui un ubbriaco, con tutti i sintomi più ripugnanti dell'ubbriachezza, e là un sasso informe, l'ubbriaco ci piace, perché ha espressione, e il sasso no, perché non ne ha alcuna. — Accanto allo Jouffroy, le cui teorie erranee o immature pure dimostrano uno spirito indagatore, appena si può citare il Lamennais ¹, il quale, al pari del Cousin, considerava l'arte come manifestazione dell'infinito per mezzo del finito, dell'assoluto per mezzo del relativo. Il romanticismo francese, col De Bonald, col De Barante e con la Staël, definì la letteratura « espressione della società », mise in onore sotto l'influsso tedesco il caratteristico e il grottesco ², proclamò l'indipendenza dell'arte mercé la formola dell'« arte per l'arte »; ma con codeste affermazioni o poco determinate o aforistiche non superò, filosoficamente parlando, la vecchia dottrina dell'« imitazione della natura ».

Estetica inglese.

In Inghilterra continuava (e in essa non è stata mai interrotta) la psicologia associazionistica, inetta a uscire davvero dal sensualismo e a intendere la fantasia. Il Du-

¹ *De l'art et du beau*, 1843-6.

² VICTOR HUGO, Prefazione al *Cromwell*, 1827.

gald-Stewart¹ ricorse al misero ripiego di stabilire due forme di associazione: una di associazioni accidentali, l'altra di associazioni insite nella natura umana e comuni perciò agli uomini tutti. Anche l'Inghilterra risentì gl'influssi germanici, come appare, per es., dal Coleridge, a cui si deve l'introduzione di un concetto più sano della poesia e della differenza tra essa e la scienza² (nel che aveva compagno il poeta Wordsworth), e dal Carlyle, che esaltava sopra l'intelletto la fantasia, « organo del Divino ». Forse la più notevole tra le scritture estetiche inglesi di questo tempo è la *Difesa della poesia* dello Shelley (1821)³, contenente vedute profonde, sebbene poco sistematiche, sulla distinzione tra ragione e immaginazione, prosa e poesia, sul linguaggio primitivo e sulla potenza dell'oggettivazione poetica, la quale rinchiude e serba « il ricordo dei momenti migliori e più felici delle migliori e più felici anime ».

In Italia, dove né il Parini né il Foscolo⁴ avevano saputo liberarsi dalla tirannia delle vecchie dottrine (quantunque il secondo, nei suoi ultimi scritti, fosse per più rispetti innovatore nella critica letteraria), si pubblicarono nei primi decenni del secolo decimonono molti saggi e trattati di Estetica, la maggior parte nell'indirizzo sensistico condillacchiano, ancora presso di noi prevalente. Ma i Delfico, i Malaspina, i Cicognara, i Talia, i Pasquali, i Visconti, i Bonacci e simili scrittori appartengono alla storia particolare, o, meglio, all'aneddotica della filosofia

Estetica italiana.

¹ DUGALD-STEWART, *Elements of the Philosophy of the human Mind*, 1837.

² GAYLET-SCOTT, *An introd.*, pp. 305-6.

³ P. B. SHELLEY, *A defense of Poetry* (in *Works*, Londra, 1880, vol. VII).

⁴ PARINI, *Principi delle belle lettere applicati alle belle arti*, dal 1773 in poi; FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, 1809, e i *Saggi di critica*, composti in Inghilterra.

in Italia. Pure s'incontrano in essi, talvolta, accenni non ispregevoli; e, per es., Melchiorre Delfico (1818), dopo avere errato incerto qua e là, si ferma sul principio dell'espressione, osservando che « se mai si potesse dimostrare che l'espressione entra sempre a far parte della bellezza, sarebbe una giusta conseguenza il riguardarla come la sua vera caratteristica, cioè come una condizione senza la quale non potrebbe esistere o non si potrebbe produrre in noi quella piacevole modificazione che fa nascere il sentimento del bello »; e tentava di svolgere quel principio, sostenendo che tutti gli altri caratteri (ordine, armonia, proporzione, simmetria, semplicità, unità e varietà) acquistano significato solamente quando siano assoggettati al principio dell'espressione¹. Un critico del Malaspina, contro la definizione che costui dava del bello: « piacere nascente da una rappresentazione », e contro la tripartizione allora solita del bello in sensibile, morale e intellettuale, avvertiva che, se il bello è rappresentazione, non s'intende come possa esservi un bello intellettuale, il quale sarebbe intelligibile e non rappresentabile². Nè va dimenticato un Pasquale Balestrieri, cultore di scienze mediche, il quale nel 1847 tentava una specie di Estetica esatta o matematica, riuscendovi egualmente bene, ossia egualmente male, di molti celebrati autori stranieri. S'accorgeva, per altro, nel tradurre le sue cifre algebriche in numeri, che quelle formole generali « soddisfano al loro scopo con un'infinità di sistemi di cifre differenti », e che nell'arte v'è un elemento x , « non arbitrario, ma ignoto »³. Si fecero anche, allora, traduzioni di lavori tedeschi, e alcune, come quelle delle opere dei due Schlegel, vennero

¹ M. DELFICO, *Nuove ricerche sul Bello*, Napoli, 1818, c. 9.

² MALASPINA, *Delle leggi del Bello*, Milano, 1828, pp. 26, 233.

³ P. BALESTRIERI, *Fondamenti di Estetica*, Napoli, 1847.

più volte ristampate; fu letta e discussa l'*Estetica* del Bouterweck, che si riattacca al Kant e allo Schiller¹; il Colecchi espose egregiamente le dottrine estetiche kantiane²; un certo Lichtenthal adattò nel 1831 a uso dei lettori italiani l'*Estetica* di Francesco Ficker³, da altri tradotta poi integralmente; si tradusse anche qualcosa dello Schelling, come il discorso sulle relazioni tra le arti figurative e la natura.

Né si può dire che l'Estetica ricevesse adeguato svolgimento nel risveglio della speculazione filosofica italiana, accaduta per opera del Galluppi, del Rosmini e del Gioberti. Affatto incidentale e popolare è la trattazione che ne fa il primo⁴; e il Rosmini ha nel suo sistema filosofico una sezione di scienze deontologiche, che « trattano della perfezione dell'ente e del modo di acquistare o produrre questa perfezione o di perderla », e tra esse comprende quella del « bello in universale », col nome di Callologia, di cui sarebbe parte speciale l'Estetica riferentesi al « bello nel sensibile » e che stabilirebbe gli « archetipi degli enti »⁵. Nel suo più lungo scritto letterario, ch'egli considerava come la sua Estetica⁶, nel saggio sull'*Idillio*⁷, il Rosmini dichiarava fine dell'arte, non l'imitazione della natura e neppure la diretta intuizione degli archetipi, ma la riduzione delle cose naturali ai loro archetipi, che si graduano in tre ideali, naturale, intellet-

Rosmini e
Gioberti.

¹ FRIEDRICH BOUTERWECK, *Ästhetik*, 1806, 1815 (3ª ediz., Gottingen, 1824-5).

² O. COLECCHI, *Questioni filosofiche*, vol. III, Napoli, 1843.

³ P. LICHTENTHAL, *Estetica ossia dottrine del Bello e delle arti belle*, Milano, 1831.

⁴ *Elementi di filosofia* (5ª ed., Napoli, 1846), II, pp. 427-476.

⁵ *Sistema filosofico* di A. ROSMINI-SERBATI (Torino, 1886), § 210.

⁶ Cfr. *Nuovo saggio sopra l'orig. delle idee*, sez. V, p. IV, c. 5.

⁷ *Sull'idillio e sulla nuova letteratura italiana* (*Opuscoli filosofici*, vol. I).

tuale e morale. Il Gioberti¹ è chiaramente sotto l'influsso dell'idealismo tedesco, specie schellinghiano; onde il bello è per lui « l'unione individua di un tipo intelligibile con un elemento fantastico, fatta per opera dell'immaginazione », e il fantasma dà la materia, il tipo intelligibile (concetto) la forma, nel senso aristotelico², e poiché l'elemento ideale predomina su quello sensibile e fantastico, l'arte è propedeutica al vero e al bene. A torto, al dire del Gioberti, lo Hegel discacciò dall'Estetica il bello di natura, perché la bellezza naturale perfetta è « la piena corrispondenza della realtà sensibile con l'Idea che l'informa e rappresenta », e come tale « fece la sua comparsa nel sensibile universo durante il secondo periodo dell'età primordiale, descritto partitamente da Mosé nelle sei giornate della creazione »; e solo per effetto del peccato originale s'introdusse nella natura l'imperfezione e la bruttezza³. L'arte è nient'altro che supplemento del bello naturale, del quale suppone la decadenza, ed è perciò ricordanza e profezia insieme, riferentesi all'epoca primitiva e all'epoca finale del mondo. Dopo il giudizio universale, si riavrà il bello perfetto: « la restituzione organica, abilitando i risorti a contemplare l'intelligibile nel sensibile e affinando tutte le loro potenze, dovrà rendere vieppiù puro e squisito l'estetico godimento. La contemplazione del bello perfetto sarà la beatitudine della fantasia, di cui Cristo diede un saggio ineffabile ai suoi discepoli, quando apparve loro visibilmente transumanato e di celeste beltà sfavillante »⁴. Come lo Schelling, il Gioberti ammetteva un'arte pagana e un'arte cristiana, un

¹ V. GIOBERTI, *Del buono e del bello* (ed. di Firenze, 1857).

² *Del bello*, c. 1.

³ Op. cit., c. 7.

⁴ Op. cit., c. 7.

« bello eterodosso » (arte orientale e greco-italica), imperfetto in confronto a un « bello ortodosso »; e tra i due, come avviamento all'arte cristiana, un bello « semiortodosso »¹; e tentava anche lui una dottrina delle modificazioni del bello, anzi al sublime assegnava la parte di creatore del bello. Il bello è l'intelligibile relativo delle cose create, appreso dall'immaginazione; il sublime è l'intelligibile assoluto di tempo, di spazio e di forza infinita, rappresentato innanzi alla virtù fantastica: « la formola ideale: l'Ente crea l'Esistente, tradotta in linguaggio estetico, ci dà la formola seguente: l'Ente per mezzo del sublime dinamico crea il bello e per mezzo del matematico lo contiene; la qual ci mostra la connessione ontologica e psicologica dell'Estetica nella Scienza prima ». Il brutto entra nel bello o per contrapposto che dà risalto o per ingenerare il comico o per dipingere la pugna del bene contro il male. L'ideale cristiano del bello artistico è la figura del Dio-Uomo, unione assoluta delle due forme di bellezze, del sublime e del bello, ed espressione trasfigurata e divinamente illuminata dell'uomo². — Per quanto si sciogla e spogli il pensiero del Gioberti da codesta forma mitologica giudaico-cristiana, non si ottiene un qualsiasi residuo, che serbi valore di scienza.

D'altra parte, il movimento letterario italiano di quel tempo, se rinnovava e svecchiava parecchie idee critiche particolari, tendeva altresì per cagioni sociali e politiche ben note a considerare la letteratura come strumento pratico, divulgativo di verità storiche, scientifiche, religiose e morali. Giovanni Berchet scriveva (1816) che « la poesia... è diretta a migliorare i costumi degli uomini, a contentarne i bisogni della fantasia e del cuore, poichè la

Romantici
italiani. Di-
pendenza del-
l'arte.

¹ *Del bello*, cc. 8-10.

² *Op. cit.*, c. 4.

tendenza alla poesia, simigliante ad ogni altro desiderio, suscita in noi bisogni morali »¹; ed Ermes Visconti, nel *Conciliatore* (1818): che lo scopo estetico è da subordinare « allo scopo eminente di tutti gli studî, il perfezionamento dell'umanità, il bene pubblico e il bene privato ». Il Manzoni, il quale filosofo dipoi sull'arte coi principî del Rosmini, enunciava nella lettera sul Romanticismo (1823) che « la poesia o la letteratura in genere debba proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto, e l'interessante per mezzo »²; e, pur avvertendo l'indeterminatezza del concetto del vero che si richiede alla poesia, inchinò sempre (come si vede anche dal discorso sul romanzo storico) a identificarlo col vero storico e scientifico³. Pietro Maroncelli alla formola dell'arte classica, « fondata sull'imitazione della realtà e avente per iscopo il diletto », sostituiva quella di un'arte « fondata sull'ispirazione e avente per mezzo il bello e per iscopo il bene », battezzata da lui « cormentalismo », contrastando in questo modo alla tesi dell'arte fine a sé stessa, quale la ritrovava in Augusto Guglielmo Schlegel e in Victor Hugo⁴. Il Tommaseo definiva il bello: « unione di molti veri in un concetto », operata dalla forza del sentimento⁵. Anche Giuseppe Mazzini concepì sempre la letteratura come mediatrice dell'idea universale o del concetto intellettuale⁶. Un senso assai profondo della poesia, del suo eterno ca-

¹ G. BERCHET, *Opere*, ed. Cusani, Milano, 1863, p. 227.

² Parole soppresse nell'ediz. del 1870.

³ *Epistolario*, ed. Sforza, I, pp. 285, 306, 308; *Discorso sul Romanzo storico*, 1845; *Dell'invenzione*, dialogo.

⁴ *Addizioni alle Mie Prigioni*, 1831 (in PELLICO, *Prose*, Firenze, 1858): si vedano le pagine circa il *Conciliatore*.

⁵ *Del bello e del sublime*, 1827; *Studi filosofici* (Venezia, 1840), vol. II, parte V.

⁶ Cfr. DE SANCTIS, *Lett. ital. nel s. XIX*, ed. Croce, Napoli, 1896, pp. 427-31.

rattere classico e insieme sentimentale, onde la « lirica » appariva la sua pura e vera forma, era nel Leopardi, i cui pensieri in proposito sono venuti in luce solo di recente¹. Ma i romantici italiani, i quali pur tanto s'adoperavano a ridare contenuto e serietà a una letteratura infrollita, furono, in sede teorica, per una ritrosia assai naturale, oppositori perpetui e costanti di qualsiasi dottrina che menasse ad affermare l'indipendenza dell'arte.

¹ Si vedano i suoi *Pensieri*, pubblicati solo nel 1898 e segg. e noti col nome di *Zibaldone*.

FRANCESCO DE SANCTIS

Francesco de Sanctis. Svolgimento del pensiero di lui.

L' autonomia dell'arte ebbe invece in Italia una sicura affermazione nell'opera critica di Francesco de Sanctis, il quale dal 1838 al 1848 tenne in Napoli scuola privata di letteratura, tra il 1852 e il 1860 insegnò a Torino e a Zurigo, dopo il 1870 fu professore nell'università napoletana, ed espose le sue dottrine in saggi critici, in monografie sugli scrittori italiani e nella classica *Storia della letteratura italiana*. Nutrito dapprima nella scuola del Puoti di vecchia cultura italiana, per naturale bisogno speculativo si diè a investigare le dottrine dei grammatici e retori con l'intento di sistemarle; ma da questo tentativo passò via via alla critica e al superamento. E giudicò « empirici » il Fortunio, l'Alunno, l'Accarisio, il Corso; alquanto migliori, il Bembo, il Varchi, il Castelvetro, il Salviati, coi quali si era introdotto nella grammatica il « metodo », perfezionato dipoi dal Buonmattei, dal Corticelli, dal Bartoli; e chiamò Francesco Sanchez, autore della *Minerva*, « il Cartesio dei grammatici ». Indi la sua ammirazione progredì verso gli scrittori francesi del secolo decimottavo e le grammatiche filosofiche dei Du Marsais, dei Beauzée, dei Condillac, dei Gérard. Sulle tracce dei quali e proseguendo l'ideale del Leibniz, concepì una « grammatica logica »; senonché gli accadde, in questo sforzo, di acquistarsi coscienza della im-

possibilità di ridurre a principî fissi (logici) le differenze delle lingue. E se nei teorici francesi gli pareva da lodare la capacità di risalire alle forme semplici e primitive, da « amo » a « sono amante », qualcosa lo scontentava: « quella decomposizione di ' amo ' in ' sono amante ' (egli diceva) incadaverisce la parola, le sottrae tutto il moto che le viene dalla volontà in atto »¹. Parimente lesse e criticò i trattatisti di Rettorica e quelli di Poetica, dai cinquecentisti come il Castelvetro e Torquato Tasso (che con grande scandalo dei letterati napoletani osò dichiarare « critico mediocre »), fino al Muratori e al Gravina, « più acuto che vero », e ai settecentisti italiani, il Bettinelli, l'Algarotti, il Cesarotti. Le fredde regole della ragione non trovarono grazia presso di lui: ai giovani inculcò di porsi a fronte a fronte con le opere letterarie, accogliendone ingenuamente le impressioni, nelle quali è il necessario e unico fondamento del giudizio².

Gli studî filosofici, non mai intermessi o scaduti del tutto nell'Italia meridionale e in quel tempo in processo di ravvivamento, portavano a discutere con ardore le teorie sul bello, che penetravano d'oltr'Alpi, e le nuove italiane del Gioberti e di altri³. Risorgeva lo studio del Vico; cominciarono a divulgarsi in Napoli i volumi della traduzione francese dell'*Estetica* dello Hegel fatta dal Bénard (il primo nel 1840, il secondo nel '43, gli altri tra il '48 e il '52). I giovani, desiderosi di rinnovamento intellettuale, si davano ad apprendere il tedesco: il De Sanctis stesso ebbe poi a tradurre nel carcere (dove come liberale fu rinchiuso dal

Infusso del-
l'hegelismo.

¹ *Frammenti di scuola*, in *Nuovi saggi critici*, pp. 321-33; *La giovinezza di Fr. d. S.* (autobiografia), pp. 62, 101, 163-66. (Citiamo le opere del De-S. sull'edizione stereotipa di Napoli, ed. Morano, 12 voll.).

² *La giovinezza di F. d. S.*, pp. 260-1, 315-6.

³ *Saggi critici*, p. 534.

governo borbonico) la grande *Logica* dello Hegel e la *Storia delle letterature* del Rosenkranz. Il nuovo indirizzo critico si chiamava « filosofismo », di contro all'antico grammaticale e a quello romantico vago, esagerato e incoerente. E al filosofismo si avvicinò il De Sanctis, e come segno della trasfusione avvenuta in lui dello spirito hegeliano si narra che, letti i primi volumi del Bénard, egli, nell'intervallo che corse fino alla pubblicazione dei restanti, indovinò ed espose in iscuola il séguito dell'opera¹.

Tracce d'idealismo metafisico e di hegelismo si trovano nei primi scritti di lui e persistono qua e là nella terminologia di quelli posteriori. In un discorso anteriore al 1848 egli poneva la salute della critica nella scuola filosofica, che considera nelle opere letterarie « quella parte assoluta... quell'incerta idea, che agita l'anima dei grandi scrittori, insino a che non compare al di fuori vestita di veste bellissima, ma sempre di sé stessa men bella »². Nella prefazione ai drammi dello Schiller (1850) scriveva: « L'idea non è pensiero, né la poesia è ragione cantata, come piacque definirli ad un poeta moderno: l'idea è, ad un tempo, necessità e libertà, ragione e passione, e la sua forma perfetta nel dramma è l'azione »³. Accennava altrove alla morte della fede e della poesia, superate dallo svolgimento della filosofia: tesi (disse alcuni anni dipoi) che « Hegel, col suo pensiero onnipotente, imponeva alla nostra generazione »⁴. Si provava nel 1856 a definire l'umorismo: « forma artistica che ha per suo significato la distruzione del limite con la coscienza di essa

¹ DE MEIS, *Comm. di Fr. d. S.* (nel vol. *In memoria*, Napoli, 1884, p. 116).

² *Scritti vari*, ed. Croce, II, pp. 153-4.

³ *Saggi critici*, p. 18.

⁴ *Op. cit.*, pp. 226-8; *Scritti vari*, II, pp. 185-7: e cfr. II, p. 70.

distruzione »¹. E, per non estenderci ad altri particolari, la distinzione alla quale il De Sanctis tenne sempre fermo in tutta la sua opera critica, d'Immaginazione e Fantasia, considerata quest'ultima come vera e sola facoltà poetica, gli fu certamente suggerita dallo Schelling e dallo Hegel (*Einbildungskraft*, *Phantasie*); come dai medesimi filosofi gli vennero le parole « contenuto prosaico », « mondo prosaico », che talvolta adopera.

Ma, pel De Sanctis, l'Estetica hegeliana fu aiuto e puntello a levarsi in alto, superando le dispute e i concetti delle vecchie scuole italiane. Uno spirito fresco e limpido come il suo non poteva dall'arbitrio dei grammatici e retori cadere in quello dei metafisici che non intendono l'arte e la maltrattano per farla entrare nei loro schemi. Dallo Hegel succhiò tutta la parte vitale e delle dottrine di lui porse interpretazioni attenuate; ma si mantenne diffidente, e alla fine si ribellò apertamente, a tutto ciò che nello Hegel era artificioso, formalistico e pedantesco.

Critica inconscia dell'hegelismo.

Rechiamo qualche esempio di codeste riduzioni e attenuazioni, che sono correzioni e mutamenti sostanziali. « La fede se n'è ita, la poesia è morta » (scriveva nel 1856, ed echeggiava, come si è detto, lo Hegel); « o, per dir meglio (e qui è lui, De Sanctis, che continua correggendo), la fede e la poesia sono immortali: ciò ch'è ito via, è una particolare lor maniera di essere. La fede oggi spunta dalla convinzione, la poesia scintilla dalla meditazione: non sono morte, ma trasformate »². Distingueva, è vero, fantasia da immaginazione; ma la fantasia era per lui non la mistica facoltà di appercezione trascendentale, l'intuizione intellettuale dei metafisici tedeschi, sí bene semplicemente

¹ *Saggi critici*, ed. Imbriani, p. 91.

² Op. cit., p. 228; cfr. *Scritti vari*, II, p. 70.

la facoltà di sintesi e creazione del poeta, contrapposta all'immaginazione, la quale raduna particolari e materiali e ha sempre del meccanico¹. Allorché udiva presentare le teorie del Vico e dello Hegel come l'esaltazione del concetto nell'arte, rispondeva che « il concetto non esiste in arte, non nella natura e non nella storia: il poeta opera inconsciamente, e non vede il concetto, ma la forma, nella quale è involto e quasi perduto. Se il filosofo, per via di astrazione, può cavarlo di là e contemplarlo nella sua purezza, questo processo è proprio il contrario di quello che fanno l'arte, la natura e la storia ». E ammoniva di non fraintendere il Vico, il quale, allorché dai poemi omerici estrae concetti e tipi esemplari, fa opera non più di critico d'arte, ma di storico della civiltà: Achille artisticamente è Achille, e non la forza o altra astrazione². Così la sua polemica si volse dapprima contro i fraintendimenti di ciò che chiamava il vero pensiero hegeliano, e che era invece sovente la correzione che egli stesso in modo più o meno consapevole ne aveva fatta. E poté vantarsi nei suoi ultimi anni che anche nel periodo del fanatismo napoletano per lo Hegel, « nel tempo che Hegel era padrone del campo », aveva fatto « le sue riserve e non aveva accettato il suo apriorismo, la sua trinità, le sue formole »³.

Critiche dell'Estetica tedesca.

Anche verso gli altri critici ed estetici tedeschi il De Sanctis si tenne indipendente. Il metodo di Guglielmo Schlegel, progressivo nei tempi in cui sorse, pareva a lui già oltrepassato: lo Schlegel (scriveva nel 1856) si sforza di « alzarsi sulla critica ordinaria, che stagnava per lo più nelle frasi, nei versi, nell'elocuzione, ma si smarrisce per

¹ *Storia della letter.*, I, pp. 66-7; *Saggi critici*, pp. 98-9; *Scritti vari*, I, pp. 276-8, 384.

² *La giovinezza di F. d. S.*, pp. 279, 313-4, 321-4.

³ *Scritti vari*, II, p. 83: cfr. p. 274.

via e non s'incontra con l'arte: anche lo Schlegel dà di capo nella probabilità, nel decoro, nella moralità: in tutto, fuorché nell'arte »¹. Sbalzato dalle vicende della vita in terra tedesca, ebbe a collega nel Politecnico di Zurigo (si pensi un po'!) Teodoro Vischer. Quale giudizio poteva egli dare del pesantissimo scolastico hegeliano che, uscendo polveroso e ansante dalle fatiche sistematiche che noi ben conosciamo, sorrideva con disdegno della poesia, della musica, della decaduta razza italiana? « Io (dice il De Sanctis) era andato colà con le mie opinioni e con la mia prosunzione, e rideva delle loro risa. Riccardo Wagner mi pareva un corruttore della musica, e niente mi pareva piú inestetico che l'Estetica di Vischer »². Dal desiderio di correggere le storture del Vischer, di Adolfo Wagner, di Valentino Schmidt e di altri critici e filosofi tedeschi nacquero i corsi che tenne a Zurigo innanzi a un pubblico internazionale (1858-9) sull'Ariosto e sul Petrarca: i due nostri poeti peggio trattati da quei giudici, perché meno ridicibili a interpretazioni filosofiche. Gli si disegnò allora in mente il tipo del critico tedesco, che contrappose all'altro del critico francese, diversamente manchevole. « Il francese non s'indugia sulle teorie: va diritto al soggetto: senti nel suo ragionamento il caldo dell'impressione e la sagacia dell'osservatore: non esce mai dal concreto, indovina le qualità dell'ingegno e del lavoro e studia l'uomo per intendere lo scrittore »; ma il suo errore consiste nel sostituire alla considerazione dell'arte quella della psicologia dell'autore e della storia dei tempi. « Il tedesco, al contrario, non è cosa tanto comune che, a forza di maneggiarla, non te la storca, non te la ingarbugli: ammassa

¹ *Scritti vari*, I, pp. 228-236.

² *Saggio sul Petrarca*, nuova ediz. a cura di B. Croce, p. 309 sgg.

tenebre, dal cui seno guizzano, a quando a quando, lampi vivissimi: vi è al di dentro un fondo di verità, che partorisce laboriosamente. Innanzi ad un lavoro d'arte vorrebbe afferrare e fissare ciò che vi è di più fuggevole, di più impalpabile; e mentre nessuno, quanto lui, ti parla di vita e di mondo vivente, nessuno, quanto lui, si diletta tanto a scomporla, scorporarla, generalizzarla; e così, distrutto il particolare, egli può mostrarti, come ultimo risultamento di questo processo (ultimo in apparenza, ma in effetti preconcepito ed a priori), una forma per tutt' i piedi, una misura per tutti gli abiti ». « Nella scuola tedesca domina la metafisica, nella francese la storia »¹. Circa quel tempo (1858) scrisse per una rivista piemontese una critica esauriente della filosofia dello Schopenhauer², che cominciava allora a fare proseliti tra i suoi amici e compagni di esilio in Svizzera: una critica per la quale, a ogni modo, il filosofo medesimo confessava che « quell'italiano » lo aveva « assorbito *in succum et sanguinem* »³. E quale peso egli dava alle tante arguzie scritte dallo Schopenhauer intorno all'arte? Espostane la dottrina delle idee, si restringeva ad accennare appena al libro terzo, « dove trovi un'esagerata teoria estetica »⁴.

Ribellione definitiva contro l'Estetica metafisica.

Ma la resistenza e l'opposizione temperata contro i seguaci del concetto e contro i romantici italiani moralisti e mistici (criticò il Manzoni e il Mazzini, il Tommaseo e

¹ *Saggi critici*, pp. 361-3, 413-4: cfr., a proposito del Klein, *Scritti vari*, I, pp. 32-34.

² Op. cit.: « Schopenhauer e Leopardi », pp. 246-299.

³ SCHOPENHAUER, *Briefe*, ed. Grisebach, pp. 405-6: cfr. pp. 331-3, 403-4, 438-9.

⁴ *Saggi critici*, p. 269 n. [Ne fece anche allora una critica di proposito insieme con la hegeliana in pagine rimaste inedite e pubblicate da me nel 1914: *Frammenti di estetica di F. d. S.*, in *Atti d. Acc. Pont.*, t. XLIV].

il Cantù¹) divenne aperta ribellione in uno scritto sulla critica del Petrarca (1868), nel quale quel falso indirizzo è caratterizzato e satireggiato nel modo piú incisivo. « Secondo questa scuola (egli dice, e intende la scuola dello Hegel e del Gioberti), il reale, il vivente è arte in quanto oltrepassi la sua forma e riveli il suo concetto o la pura idea. Il bello è manifestazione dell'idea. L'arte è l'ideale, una certa idea. Il corpo si assottiglia e diviene innanzi alla contemplazione dell'artista ombra dell'animo, il bel velo. Il mondo poetico è popolato di fantasmi, e il poeta, l'eterno *rêveur*, vede un po' come l'uomo brillo, vede i corpi ondeggiargli innanzi e trasformare gli aspetti. Non solo i corpi si assottigliano a forme o fantasmi; ma le forme e i fantasmi essi medesimi diventano libere manifestazioni di ogni idea e di ogni concetto. La teoria dell'ideale è stata spinta sino all'ultima sua vittoria, alla dissoluzione dello stesso fantasma, al concetto come concetto, divenuto la forma un mero accessorio ». « Così è avvenuto che il vago, l'indeciso, l'ondeggiante, il vaporoso, il celeste, l'aereo, il velato, l'angelico è salito in onore nelle forme dell'arte; e nella critica è in voga il bello, l'ideale, l'infinito, il genio, il concetto, l'idea, il vero, il sovrintelligibile, e il soprasensibile, l'ente e l'esistente, e tante altre generalità, gittate in formole barbare quasi come le scolastiche, dalle quali a così gran fatica eravamo usciti ». Tutte cose che non solo non colgono il vero carattere dell'arte, ma designano il contrario dell'arte: la velleità e l'impotenza artistica, che non sa uccidere le astrazioni e ritrarre la vita. Se bello e ideale significano ciò che quei filosofi pretendono, « l'essenza dell'arte non è l'ideale né il bello, ma il vivente,

¹ Cfr. *Scritti varî*, I, pp. 39-45, e *Letter. ital. nel secolo XIX*, lezioni, ed. Croce, pp. 241-3, 427-32.

la forma; anche il brutto appartiene all'arte, come nella natura anche il brutto è vivente: fuori del regno dell'arte si trova solo l'informe e il deforme. La Taide di Malebolge è piú viva e piú poetica di Beatrice, quando è pura allegoria e risponde a combinazioni astratte. Il Bello? Ditemi, dunque, se ci è cosa alcuna sí bella come Jago: forma uscita dal piú profondo della vita reale, cosí piena, cosí concreta, cosí in tutte le sue parti, in tutte le sue gradazioni finita, una delle piú belle creature del mondo poetico ». Che se poi « bisticciando sull'idea, sul concetto, sul bello reale morale intellettuale, confondendo il vero filosofico e morale col vero estetico », si chiama « brutto una gran parte del mondo poetico, e gli si dà il passaporto unicamente come contrasto, antagonismo, rilievo del bello, e si accetta Mefistofele come rilievo di Fausto e Jago come rilievo di Otello », in questo caso s'imita « la buona gente, la quale credeva, *in illo tempore*, che gli astri stanno lí per tenere la candela alla terra »¹.

La teoria propria del De Sanctis.

La teoria estetica del De Sanctis sorge tutta da questa critica della piú alta manifestazione a lui nota dell'Estetica europea. E quale essa sia, appare già nel contrasto. « Se nel vestibolo dell'arte (dice) volete una statua, metteteci la Forma, e in quella mirate e studiate, da quella sia il principio. Innanzi alla forma ci sta quello ch'era innanzi alla creazione, il caos. Certo, il caos è qualche cosa di rispettabile, e la sua storia è molto interessante: la scienza non ha detto l'ultima parola su questo mondo anteriore di elementi in fermentazione. Anche l'arte ha il suo mondo anteriore: anche l'arte ha la sua geologia, nata pur ieri e appena abbozzata, scienza *sui generis* che non è Critica né Estetica. Appareisce l'Estetica quando apparisce la forma, nella quale quel mondo è calato, fuso, dimenti-

¹ *Saggio sul Petrarca*, introd., pp. 17-29.

cato e perduto. La forma è sé medesima, come l'individuo è sé stesso; e non ci è teoria tanto distruttiva dell'arte quanto quel continuo riempirci gli orecchi del bello, manifestazione, veste, luce, velo del vero o dell'idea. Il mondo estetico non è parvenza, ma è sostanza, anzi è esso la sostanza, il vivente: i suoi criterî, la sua ragion d'essere non è in altro che in questo solo motto: io vivo »¹.

Ma la forma del De Sanctis non era né la forma « nel senso pedantesco in cui fu intesa sino alla fine del secolo decimottavo », cioè quello che prima colpisce l'osservatore superficiale, le parole, il periodo, il verso, la singola immagine²; né la forma nel senso herbartiano, ipostasi metafisica di quella. « La forma non è a priori, non è qualcosa che stia da sé e diversa dal contenuto, quasi ornamento o veste o apparenza o aggiunto di esso; anzi è essa generata dal contenuto, attivo nella mente dell'artista: tal contenuto, tal forma »³. Tra forma e contenuto vi è, insieme, medesimezza e diversità. Nell'opera d'arte si ritrova il contenuto, già caotico, ch'era nell'animo dell'artista, « non piú qual era, ma quale è divenuto, e sempre tutto esso, col suo valore, con la sua importanza, col suo bello naturale, arricchito e non spogliato in quel divenire ». Perciò il contenuto è necessario a produrre la forma concreta, ma la qualità astratta del contenuto non determina quella della forma artistica. « Se il contenuto, bello, importante, è rimasto inoperoso o fiacco o guasto nella mente dell'artista, se non ha avuto sufficiente virtù generativa, e si rivela debole o falso o viziato nella forma, a che vale cantarmi le sue lodi? In questo caso, il contenuto può essere importante in sé stesso; ma, come letteratura o come arte,

Il concetto
della forma.

¹ *Saggio sul Petrarca*, p. 29 sgg.

² *Scritti vari*, I, pp. 276-7, 317.

³ *Nuovi saggi critici*, pp. 239-40 n.

non ha valore. E, per contrario, il contenuto può essere immorale, o assurdo, o falso, o frivolo; ma, se in certi tempi e in certe circostanze ha operato potentemente nel cervello dell'artista ed è diventato una forma, quel contenuto è immortale. Gli dèi d'Omero sono morti: l'*Iliade* è rimasta. Può morire l'Italia ed ogni memoria di guelfi e ghibellini: rimarrà la *Divina Commedia*. Il contenuto è sottoposto a tutte le vicende della storia: nasce e muore: la forma è immortale »¹. Egli teneva fermamente all'indipendenza dell'arte, senza la quale nessun'Estetica è possibile; ma gli pareva esagerata la formola dell'arte per l'arte in quanto potesse importare separazione dell'artista dalla vita, mutilazione del contenuto, arte ridotta a prova di mera abilità².

Il De Sanctis
critico d'arte.

Pel De Sanctis, il concetto della forma era identico con quello della fantasia, della potenza espressiva o rappresentativa, della visione artistica. Ciò deve dire chi voglia determinare esattamente la tendenza del pensiero di lui. Ma il De Sanctis stesso non riuscì mai a svolgere con finitezza scientifica la propria teoria; e in lui le idee estetiche rimasero quasi abbozzo di un sistema non mai ben connesso e dedotto. Insieme con quello speculativo, erano vivissimi nell'animo suo altri bisogni: intendere il concreto, gustare l'arte e rifarne la storia effettiva, tuffarsi nella vita pratica e politica, onde fu a volta a volta educatore, cospiratore, giornalista, uomo di Stato. « La mia mente tira al concreto », soleva ripetere. Filosofava tanto quanto gli era necessario per orientarsi nei problemi dell'arte, della storia e della vita; e, procurata luce all'intelletto, trovato il punto d'orientazione, riconfortatosi nella coscienza del

¹ *Nuovi saggi critici*, I, c.

² Ivi: e cfr. *Saggio sul Petrarca*, p. 182; nonché *Scritti vari*, I, pp. 209-212, 226.

suo operare, si rituffava prontamente nel particolare e nel determinato. Con una potenza fortissima a cogliere la verità nei principî piú alti e generali, congiungeva non men forte l'abborrimento pel pallido regno delle idee, nel quale quasi asceta si aggira il filosofo. E, come critico e storico della letteratura, egli non ha pari. Chi lo ha paragonato al Lessing, al Macaulay, al Sainte-Beuve o al Taine, ha voluto fare un parallelo rettorico. « Voi mi parlate (scriveva Gustavo Flaubert a Giorgio Sand) della critica, nella vostra ultima lettera, dicendomi ch'essa sparirà tra breve. Io credo, invece, che la critica spunti appena sull'orizzonte. Si fa ora il contrario della critica di prima, ma niente altro. Al tempo del Laharpe, il critico era grammatico: al tempo del Sainte-Beuve e del Taine, è storico ¹. Quando sarà artista, niente altro che artista, ma veramente artista? Conoscete voi una critica che s'interessí all'opera in sé in modo intenso? Si analizzano con molta finezza l'ambiente storico, in cui l'opera è sorta, e le cause che l'hanno prodotta; ma, e la poetica inconscia? donde risulta? e la composizione? e lo stile? e il punto di vista dell'autore? Tutto ciò, non mai. Per una critica di tal sorta, ci vorrebbero grande immaginazione e grande bontà, voglio dire una facoltà d'entusiasmo sempre pronta; e poi gusto, qualità rara anche nei migliori, tanto che non se ne parla piú » ². A questo ideale, sospirato dal Flaubert, il solo critico che risponda degnamente (tra quelli, diciamo, che hanno tentato l'interpretazione di grandi scrittori e d'interi periodi letterarî) è il De Sanctis. Nessun'altra letteratura ha, per le sue opere, uno specchio dal riverbero così perfetto, come quello che pel suo svolgimento lette-

¹ Cfr. sopra, p. 424, il giudizio del De-S. sulla critica francese.

² *Lettres à George Sand*, Parigi, 1834 (lettera del 2 febbraio 1869), p. 81.

rario l'Italia possiede nella *Storia* e negli altri lavori critici di Francesco de Sanctis.

Il De Sanctis
filosofo.

Ma il filosofo dell'arte, l'estetico, non è pari in lui al critico e allo storico letterario. L'uno sta all'altro come l'accessorio al principale. Le osservazioni estetiche, sparse aforisticamente e per incidente nei suoi saggi e monografie, vengono lumeggiate ora da un lato ora dall'altro secondo le occasioni, ed esposte con terminologia poco costante e spesso metaforica; il che talvolta ha fatto credere a contraddizioni e incertezze, le quali in realtà non esistevano nel fondo del pensiero di lui, sí che ne sparisce anche la parvenza non appena si faccia attenzione ai casi particolari che egli aveva innanzi. Ma la forma, le forme, il contenuto, il vivente, il bello, il bello naturale, il brutto, l'immaginazione, il sentimento, la fantasia, il reale, l'ideale, e tutti gli altri termini ch'egli adopera con vario significato, richiedono una scienza su cui si appoggino e da cui derivino. Chi si faccia a meditare su quelle parole, vede moltiplicarsi da ogni parte i dubbî e i problemi; scorge vuoti e lacune dappertutto. Paragonato ai pochi estetici filosofi, il De Sanctis appare manchevole nell'analisi, nell'ordine, nel sistema; impreciso nelle definizioni. Pure, questo difetto è ampiamente compensato dal contatto continuo in cui egli tiene il lettore con le opere d'arte reali e concrete, e dal sentimento del vero che mai non l'abbandona. E serba poi l'attrattiva di quegli scrittori i quali, oltre ciò che essi danno, additano e fanno intravedere nuove ricchezze da conquistare. Pensiero vivo, che si rivolge a uomini vivi, disposti a elaborarlo e a continuarlo.

XVI

L'ESTETICA DEGLI EPIGONI

Allorché in Germania si levò il grido « non piú metafisica! » e cominciò la furiosa reazione contro quella specie di notte di Santa Valpurga a cui gli ultimi hegeliani avevano ridotto la vita del pensiero, gli scolari dello Herbart si fecero avanti, e con aria insinuante sembrarono domandare: — Che cosa c'è? ribellione contro l'idealismo e la metafisica? Ma è proprio quello che lo Herbart voleva e aveva preso a fare da solo, mezzo secolo addietro! Ora siamo qua noi, eredi legittimi di lui, e ci offriamo vostri alleati. Un'intesa tra noi sarà facile. La nostra Metafisica è d'accordo con la teoria atomica, la nostra Psicologia col meccanismo, la nostra Etica ed Estetica con l'edonismo... — È assai probabile che lo Herbart (se non fosse già morto fin dal 1841) avrebbe respinto sdegnosamente questi suoi scolari, i quali trescavano con la popolarità, facevano buon mercato della Metafisica e interpretavano naturalisticamente i suoi reali, le sue rappresentazioni, le sue idee, tutte le sue piú alte escogitazioni.

In questo periodo di fortuna della scuola, anche l'Estetica herbartiana cercò di metter sù carne e acquistare una qualche rotondità e floridezza, sí da non fare troppo meschina figura accanto ai grossi « corpi di scienza », posti al mondo dagli idealisti. Balio e allevatore di essa fu Roberto Zimmermann, professore di filosofia nella università

Rigoglio dell'Estetica herbartiana.

di Praga e poi di Vienna, il quale, dopo avervi stentato intorno molti anni e averla fatta precedere da un'ampia storia dell'Estetica (1858), dette fuori finalmente (1865) la sua *Estetica generale come scienza della forma*¹.

Rob. Zimmermann.

Questa Estetica formalistica, nata sotto cattivi auspici, è curioso esempio di servile fedeltà estrinseca e d'intrinseca infedeltà. Movendo dall'unità, o meglio dalla subordinazione di Etica ed Estetica a un'Estetica generale, e definendo quest'ultima: « scienza che tratta dei modi pei quali un qualsiasi contenuto possa acquistare diritto a riscuotere approvazione o disapprovazione » (diversa perciò e dalla Metafisica, scienza del reale, e dalla Logica, scienza del retto pensare), lo Zimmermann riponeva quei modi nella forma, cioè nel rapporto reciproco degli elementi. Infatti un semplice punto matematico nello spazio, una semplice impressione dell'udito e della vista, un semplice tono, non sono piacevoli o spiacevoli: la musica mostra che il giudizio del bello e del brutto cade sempre sul rapporto di almeno due toni. Ora questi rapporti, ossia le forme generali gradevoli, non possono essere raccolti empiricamente per induzione, ma debbono ottenersi per deduzione. E col metodo deduttivo si stabilisce che gli elementi di un'immagine, che sono a loro volta rappresentazioni, entrano in rapporto o secondo la loro forza (quantità) o secondo la loro indole (qualità); onde si hanno due gruppi: forme estetiche di quantità, forme estetiche di qualità. Secondo le prime, piace il forte (grande) accanto al debole (piccolo), e dispiace questo accanto a quello; secondo le altre, piace ciò ch'è prevalentemente identico per qualità (armonico), e spiace ciò ch'è prevalentemente diverso

¹ *Allgemeine Aesthetik als Form-Wissenschaft*, Vienna, 1865: cfr. anche nel *Konversations-Lexicon* del Meyer (ediz. 4a) l'art. *Aesthetik*, scritto dallo Zimmermann.

(disarmonico). Il prevalere dell'identità non può tuttavia spingersi così oltre da giungere all'identificazione completa; nel qual caso cesserebbe l'armonia stessa. Dalla forma armonica si deduce il piacere del caratteristico o dell'espressione; perché, che altro è mai il caratteristico se non il rapporto di prevalente identità tra la cosa e il modello della cosa? Ma, se la somiglianza prevalente nella distinzione dà luogo all'accordo (*Einklang*), d'altra parte la forma disarmonica qualitativa è come tale spiacevole, e rende necessaria una soluzione. (È facile scorgere che lo Zimmermann, come fa rientrare con un colpo di mano il caratteristico tra i rapporti formali puri, alterando in tal modo profondamente l'originario pensiero herbartiano, così, con un secondo colpo di mano, introduce qui nella pura bellezza le variazioni o modificazioni del bello, venendosi a giovare della tanto odiata dialettica hegeliana). Se la soluzione accade con l'artificiosa sostituzione di un'altra cosa al posto dell'immagine spiacevole, si toglie di certo la cagione del dispiacere e si stabilisce il quieto vivere (non l'accordo: *Eintracht*, *nicht Einklang*), ma si ha la semplice forma della correttezza: bisogna dunque superare anche questa per mezzo dell'immagine vera, al fine di raggiungere la forma della compensazione (*Ausgleichung*), e, quando l'immagine vera è anche gradevole in sé, la forma finale della compensazione definitiva (« *abschliessende Ausgleich* »), con la quale è esaurita la serie delle forme possibili. E che cosa è, in conclusione, il Bello? È il congiungimento di tutte queste forme: un modello (*Vorbild*), che abbia grandezza, pienezza, ordine, accordo, correttezza, compensazione definitiva, e ci appaia in una copia (*Nachbild*) nella forma del caratteristico.

Lasciando da parte il riattacco artificioso che lo Zimmermann va stabilendo tra il sublime, il comico, il tra-

gico, l'ironico, l'umoristico e le forme estetiche, importa notare (per riconoscere in quale dei sette cieli siamo stati trasportati) che queste forme estetiche generali concernono così l'arte come la natura e la moralità, i cui particolari dominî si differenziano soltanto mercé l'applicazione delle forme estetiche generali a contenuti particolari. Applicando quelle forme alla natura, si ha la bella natura, il cosmo; applicandole al rappresentare, lo spirito bello (*Schöngeist*) o fantasia; applicandole al sentimento, la bell'anima (*schöne Seele*) o gusto; applicandole alla volontà, il carattere o virtù. Da una parte dunque la bellezza naturale, dall'altra l'umana; e, in questa, da una parte la bellezza del rappresentare, cioè l'opera estetica in senso stretto (l'arte), dall'altra là bellezza del volere o moralità, e tra le due bellezze infine il gusto, comune all'Etica e all'Estetica. L'Estetica in senso stretto, la teoria del bel rappresentare, determina la bellezza delle rappresentazioni, che si divide nelle tre classi della bellezza della connessione spaziale e temporale (arti figurative), della bellezza della rappresentazione sensitiva (musica) e della bellezza dei pensieri (poesia). Con la quale tripartizione del bello in figurativo, musicale e poetico, termina l'Estetica teoretica, che è la sola parte della dottrina svolta dallo Zimmermann.

Il Vischer
contro lo Zimmermann.

Il Vischer contro il quale come il maggiore rappresentante dell'Estetica hegeliana l'opera dello Zimmermann era diretta, ebbe buon gioco nel difendersi e a sua volta assalire l'avversario. E seppe fare ridere alle spalle dello Zimmermann, a proposito, per es., del significato che costui dava al simbolo, definito come l'oggetto « intorno a cui aderiscono le belle forme ». Un pittore dipinge una volpe, semplicemente per dipingere un pezzo della natura animale. Niente affatto: questo è simbolo, perché il pittore « adopera linee e colori per esprimere altro che linee e

colori». «Tu credi che io sia una volpe (dice l'animale dipinto), ma sta in guardia, tu sbagli: io sono invece un attaccapanni; io sono una mostra, fatta dal pittore, di tante gradazioni di grigio, bianco, giallo e rosso». E più facile ancora gli riuscì la celia a proposito degli entusiasmi che lo Zimmermann manifestava per la virtù estetica del senso del tatto. Peccato (aveva scritto costui), che non sia agevole provare un così gran piacere: tastare la schiena del torso di Ercole in riposo, delle membra sinuose della Venere di Melos o del Fauno dei Barberini, dovrebbe dare alla mano una voluttà, paragonabile solo al godimento dell'orecchio nel seguire le possenti fughe del Bach o le soavi melodie del Mozart». Non ingiustamente il Vischer definì l'Estetica formalistica «unione barocca di misticismo e di matematica»¹.

Dell'opera dello Zimmermann si può dire che nessuno Erm. Lotze. (se non forse l'autore stesso) fosse contento. Anche il Lotze, che non era avverso all'herbartismo, la censurò gravemente nella sua *Storia dell'Estetica in Germania* (1868) e in altri scritti. Senonché il Lotze al formalismo estetico non seppe contrapporre altro che una variante del vecchio idealismo. «Chi ci vorrà persuadere sul serio (scriveva contro i formalisti) che la disarmonia dello spirito, espressa in una corrispondente disarmonia dell'apparenza esterna, abbia pari valore dell'apparizione armonica di un contenuto armonico, solamente perché, in entrambi i casi, il rapporto formale dell'accordo è rispettato? Chi ci vorrà persuadere che la forma umana piaccia soltanto nei suoi rapporti formali stereometrici, senza riguardo alla vita spirituale che le si muove dentro? I tre regni delle leggi, dei fatti e dei valori appaiono sempre divisi nella realtà

¹ *Kritische Gänge*, VI, Stoccarda, 1873, pp. 6, 21, 32.

empirica; e, benché essi abbiano unità nel Sommo Bene, nel Bene in sé, nell'Amore vivente del Dio personale, nel Dover essere fondamento dell'Essere, la nostra ragione non può raggiungere e conoscere questa unità. Solamente la Bellezza ce la rivela; essa è in istretta connessione col Buono e col Santo, e riproduce il ritmo del divino ordinamento e governo morale dell'universo. Il fatto estetico non è intuizione, e neppure concetto, ma idea, che offre l'essenziale di un oggetto nella forma del fine riferito al fine ultimo. L'arte, come la bellezza, deve rinchiudere il mondo dei valori nel mondo delle forme »¹. — La lotta tra l'Estetica del contenuto e quella della forma, protagonisti lo Zimmermann, il Vischer e il Lotze, toccò il punto saliente negli anni tra il 1860 e il 1870.

Tentativi di conciliazione tra Estetica della forma ed Estetica del contenuto.

Non pochi, intanto, inchinavano alla conciliazione. Ma non già alla conciliazione vera, intravveduta per lo meno da un giovane dottore Giovanni Schmidt, che nella sua tesi di abilitazione (1875) osservò, con tutto il rispetto verso lo Zimmermann e il Lotze, sembrargli che fossero entrambi nell'errore, perché confondevano i vari significati della parola « bellezza » e parlavano di un assurdo quale il bello o il brutto del naturalmente dato, di ciò ch'è fuori dello spirito, e il Lotze vi aggiungeva, seguendo lo Hegel, l'altro assurdo di un concetto intuito o di un'intuizione concettualizzata, e, infine, nessuno di essi avvertiva come la questione estetica non volga sopra la bellezza o bruttezza del contenuto astratto o della forma intesa come insieme di rapporti matematici, ma sopra quella della rappresentazione. Forma, certamente, voleva essere, ma

¹ *Geschichte d. Æsth. i. Deutschl.*, passim, specie pp. 27, 97, 100, 125, 147, 232, 234, 265, 286, 293, 487: *Grundzüge der Æsth.* (postumo, Lipsia, 1884), §§ 8-13; e i due scritti giovanili: *Ueb. d. Begriff. d. Schönheit*, Gottinga, 1845, e *Ueb. d. Bedingungen d. Kunstschönheit*, ivi, 1847.

« forma concreta, piena di contenuto »¹. La parola dello Schmidt fu male accolta: è facile (si rispose) identificare la bellezza con la perfezione artistica, ma la questione sta nel vedere se, oltre quella perfezione, non ci sia un'altra bellezza dipendente da un supremo principio cosmico o metafisico: altrimenti si commette un'ingenua petizione di principio². Si preferì, dunque, cercare la conciliazione in altro, ossia nel cucinare un manicaretto in cui, secondo i gusti, entrasse un po' più di formalismo o un po' più di contenutismo, solitamente con prevalenza di quest'ultimo.

I moderati e conciliatori erano anche tra gli herbartiani; e non solo all'apparire del rigido formalismo dello Zimmermann il Nahlowsky protestò subito che non era stato punto nelle intenzioni del maestro escludere dall'Estetica il contenuto³, ma una via di mezzo prescelsero altresì i più ingegnosi rappresentanti della scuola, come il Volkmann e il Lazarus⁴. — Nell'altro campo, il Carriere⁵ e più ancora il Vischer medesimo (in un'autocritica che scrisse della sua vecchia *Estetica*) cominciavano a concedere più larga parte alla considerazione delle forme; talché nel Vischer il bello diventò « la vita che appare armonicamente », e che, quando appare nello spazio, si dice « forma », e forma deve avere in ogni caso, ossia circoscrizione (*Begrenzung*) nello spazio e nel tempo, misura, regolarità, simmetria, proporzione, proprietà (i quali caratteri costi-

¹ Leibniz u. Baumgarten, Halle, 1875, pp. 76-102.

² G. NEUDECKER, *Studien z. Gesch. d. dtischen Æsth. s. Kant*, pp. 54-5.

³ Polemica nella *Zeitschr. f. exacte Philos.* (organo degli herbartiani), anni 1862-3, II, p. 309 sgg.; III, p. 384 sgg.; IV, pp. 26 sgg., 199 sgg., 300 sgg.

⁴ VOLKMANN, *Lehrbuch der Psychologie*, 3^a ed., Cöthen, 1834-5: LAZARUS, *Das Leben der Seele*, 1856-8.

⁵ MORTZ CARRIERE, *Æsthetik*, 1859 (3^a ediz., Lipsia, 1885).

tuiscono i suoi momenti quantitativi), e armonia (momento qualitativo), che include in sé la varietà e il contrasto ed è il carattere sopra tutti importante ¹.

K. Köstlin.

Un'Estetica conciliatoria con prevalenza formalistica tentò Carlo Köstlin ², professore a Tubinga e già collaboratore, per la parte della teoria musicale, dell'opera vischieriana. Il Köstlin aveva risentito l'efficacia dello Schleiermacher, dello Hegel, del Vischer e dello Herbart, ma non sembra, a dir vero, che intendesse esattamente alcuno dei suoi predecessori. L'oggetto estetico presentava, secondo lui, tre esigenze: pienezza e varietà d'immaginazione (*anregende Gestaltenfülle*), contenuto interessante, e forma bella; sotto la prima delle quali si riconoscerà a stento, tanto è stranamente interpretata, l'« ispirazione » (*Begeisterung*) dello Schleiermacher. Contenuto interessante definiva ciò che tocca l'uomo, ciò che si conosce e ciò che non si conosce, ciò che si ama e ciò che si odia (e perciò cosa relativa sempre all'individuo e alle condizioni in cui esso si trova), e affermava che l'interesse pel contenuto si aggiunge al valore della forma, ossia concepiva il contenuto come quel secondo valore onde abbiamo udito discorrere lo Herbart, d'accordo col quale considerava poi la forma come assoluta, determinandone il carattere generale nell'essere facilmente intuibile (*anschaulich*) e nella potenza che deve possedere di soddisfare, piacere, attirare e, insomma, di essere bella. I caratteri particolari erano, pel Köstlin, secondo la quantità quelli della circoscrizione, dell'unitarietà (*Einheitlichkeit*), della grandezza estensiva e intensiva e dell'equilibrio (*Gleichmass*), e secondo la qualità, della determinatezza (*Bestimmtheit*), dell'unità (*Einheit*), dell'importanza (*Bedeutung*) esten-

¹ *Kritische Gänge*, V, Stoccarda, 1866, p. 59.

² *Ästhetik*, Tubinga, 1869.

siva e intensiva, e dell'armonia. Ma il Köstlin, quando s'inoltrava a verificare empiricamente le sue categorie, s'impacciava e confondeva. Piace la grandezza, ma piace anche la piccolezza; piace l'unità, ma piace anche la varietà; piace il regolare, ma, via!, piace anche l'irregolare: — ondeggiamenti e contraddizioni, dei quali ben s'avvedeva e non si sforzava di celarli, e che avrebbero dovuto condurlo a concludere che l'astratta « forma bella », della quale con tanta fatica aveva racimolato qualità e quantità, era una larva senza corpo, perché ciò solo piace esteticamente che adempia a un ufficio espressivo. Ma il Köstlin, illustrate le tre esigenze dell'oggetto estetico, spese tutta la sua lena nel costruire sul modello del Vischer il regno della fantasia intuitiva, ossia del bello della natura inorganica e organica, della vita civile, della moralità, della religione, della scienza, dei giochi, delle conversazioni, delle feste e dei banchetti, e infine della storia, percorrendo e giudicando esteticamente i tre periodi patriarcale, eroico e storico.

Lo Schasler (anche lui come lo Zimmermann autore di una vasta storia dell'Estetica) procurò invece un avvicinamento al formalismo movendo dall'idealismo assoluto o dal realismo-idealismo, come lo chiamava. Ma cominciava col definire l'Estetica « scienza del bello e dell'arte » (una scienza, dunque, che poco correttamente sarebbe scienza di due cose), e pretendeva giustificare la sua definizione antimetodica col dire che né il bello esiste solo nell'arte né questa ha da fare solo col bello. La sfera dell'Estetica sarebbe quella dell'intuizione (*Anschauung*), in cui il conoscere ha carattere pratico e il volere ha carattere teoretico: sfera della indivisa unità e dell'assoluta conciliazione tra spirito teoretico e pratico, nella quale in certo senso si svolgerebbe la più alta attività umana. Il bello sarebbe l'ideale, ma l'ideale concreto; e perciò non si

Estetica del
contenuto. —
M. Schasler.

darebbe ideale della figura umana che non sia di sesso determinato, né ideale del mammifero in genere, ma solamente di questa o quella specie, come del cavallo o del cane, anzi soltanto di determinate specie di cavalli e di cani. Così lo Schasler, col discendere dai generi più astratti ai meno astratti, s'industriava vanamente di attingere il concreto, che di necessità gli sfuggiva. Nell'arte si passerebbe dal tipico, ch'è il bello di natura, al caratteristico, ch'è il tipico del sentimento umano; onde la possibilità di porre l'ideale di una vecchia, di un mendicante, di un masnadiere. E il caratteristico dell'arte avrebbe maggiore relazione col brutto che col bello di natura. Al qual proposito (trascu- rando il resto, che è condotto sullo schema solito) importa notare che allo Schasler appartiene il maggiore rilievo dato a quella delle due versioni della leggenda del Puro Bello, che faceva nascere le « modificazioni del Bello » dall'azione del Brutto ¹. « Per quanto tale pensiero possa turbare (egli scriveva), non bisogna dimenticare che, senza il mondo della bruttezza, non esisterebbe quello della bellezza, giacché è soltanto il Brutto che, stuzzicando il Bello vuoto e astratto, lo spinge a entrare in lotta con esso e a produrre per tal modo la Bellezza concreta » ². E gli riuscì di convertire il vecchio Vischer, il maggiore rappresentante dell'altra versione. « Io (confessò il Vischer)- avevo prima costruito in istile hegeliano di vecchia maniera, e facevo nascere nell'essenza del Bello un'irrequietezza, una fermentazione, una lotta: l'Idea prevale, imprime all'immagine la spinta a sparire nell'illimitato, sorge il Sublime: l'immagine, offesa nella sua finitezza, dichiara la guerra all'Idea, sorge il Comico; e con ciò la lotta era finita: il

¹ Si veda sopra, pp. 386-88.

² *Æsthetik*, Lipsia, 1886, I, pp. 1-16, 19-24, 70; II, p. 52; cfr. *Kritische Geschichte der Æsthetik*, pp. 795, 963, 1041-4, 1028-1036-8.

Bello tornava in sé dal contrasto dei suoi momenti, ed era fatto ». Ma ora (continuava) « debbo dare ragione allo Schasler e ai suoi predecessori Weisse e Ruge: qui ci ha mano il Brutto; è questo il principio del movimento, il fermento della differenziazione: senza tale lievito, non si giunge alle forme speciali del Bello, delle quali non vi ha nessuna che non presupponga il Brutto » ¹.

Strettamente legata con quella dello Schasler è l'Estetica di Eduardo di Hartmann (1890), preceduta da una trattazione storica sull'Estetica tedesca dal Kant in poi ², che, con minuzioso esame critico-polemico, tien ferma la definizione del Bello come « l'apparire dell'Idea » (*das Schein-en der Idee*). In quanto insisteva sull'apparire, sulla parvenza (*Schein*), come carattere necessario del Bello, lo Hartmann credeva di essere in diritto di chiamare l'Estetica da lui costruita « Estetica dell'idealismo concreto » e di dirsi d'accordo con lo Hegel, il Trahndorff, lo Schleiermacher, il Deutinger, l'Oersted, il Vischer, lo Zeising, il Carriere e lo Schasler contro l'idealismo astratto dello Schelling, del Solger, dello Schopenhauer, del Krause, del Weisse e del Lotze, i quali, facendo consistere il bello nell'idea soprasensibile, trascuravano l'elemento sensibile o gli accordavano importanza accessoria ³. In quanto insisteva sull'idea come l'altro elemento indispensabile e determinante, lo Hartmann si dichiarava in opposizione al formalismo herbartiano. La bellezza è verità, ma non già verità storica né scientifica e di riflessione, sì bene verità metafisica o idealistica, la verità stessa della Filosofia: « quanto la Bellezza è opposta a ogni scienza e verità realistica, al-

Ed. di Hartmann.

¹ *Kritische Gänge*, V, pp. 112-5.

² *Die dtische Æsth. s. Kant*, 1886 (1^a parte dell' *Æsth.*).

³ *Philosophie des Schönen* (2^a parte dell' *Æsth.*), Lipsia, 1890, pp. 463-4: cfr. *Deutsche Æsth. s. K.*, pp. 357-62.

trettanto è affine alla Filosofia e alla verità metafisica »; « il Bello, con la sua peculiare efficacia, rimane il profeta della verità idealistica in un tempo senza fede, aborrente della Metafisica e non riconoscente valore a ciò che non sia verità realistica ». Alla verità estetica, che fa immediatamente un salto dall'apparizione soggettiva all'essenza ideale, manca il controllo e il metodo, che quella filosofica possiede; ma, in compenso, le spetta l'affascinante forza di persuasione, propria dell'intuizione sensibile e inconseguibile nella mediazione graduale e riflessa. Per altro la Filosofia, quanto più sale in alto, tanto meno ha bisogno del graduale passaggio attraverso il mondo dei sensi o della scienza, e perciò nel suo progresso viene sparendo la distanza che la separa dall'Arte. La quale ha per suo conto l'accorgimento d'imprendere il viaggio verso il mondo ideale proprio come consigliano i manuali pel viaggiatore del Baedeker, *sans trop se charger*: « senza caricarsi, con un peso che tarpa le ali, di cose in sé e per sé inessenziali e indifferenti »¹. Nel Bello è immanente la logicità, l'idea microcosmica, l'incosciente; per mezzo dell'incosciente opera in esso l'intuizione intellettuale², e, per il suo mettere radice nell'incosciente, è Mistero³.

Lo Hartmann
e la teoria delle
Modificazioni.

Dell'eccitante o reagente del Brutto, onde aveva fatto largo uso lo Schasler, anche più largamente si valse lo Hartmann. Infimo dei gradi del Bello, anzi limite inferiore del fatto estetico è il piacevole sensibile, ch'è bello formale inconscio; ma il primo vero gradino di esso è il bello formale di prim'ordine o piacevole matematico (unità, varietà, simmetria, proporzionalità, sezione aurea, ecc.); secondo gradino o bello formale di second'ordine, il piace-

¹ *Phil. d. Sch.*, pp. 434-7.

² *Op. cit.*, pp. 115-6.

³ *Op. cit.*, pp. 197-8.

vole dinamico; terzo o bello formale di terz'ordine, il teleologico passivo, come quello degli utensili e delle macchine. E qui si noti di passaggio che tra le macchine e gli utensili, e paragonandolo a vasi, pignatte e coppe, lo Hartmann collocava il linguaggio: cosa morta, a suo dire, la quale soltanto nel momento in cui si parla riceve parvenza di vita (*Scheinleben*)¹: « cosa morta » e « utensile », il linguaggio, per il filosofo dell'Inconscio, nella patria dello Humboldt e mentre era vivo uno Steinthal! Seguono, come bello formale di quart'ordine, il teleologico attivo o vivente, e come quello di quint'ordine, il conforme alla specie (*das Gattungsmässige*); e, in ultimo e sopra di tutti, perché l'idea individuale è superiore alla specifica, il bello concreto o il microcosmico individuale, che è non più formale ma di contenuto. Dai gradi inferiori ai superiori si passa, come è naturale, per mezzo del Brutto; e nessun altro forse ha con tanta particolarità quanto lo Hartmann catalogato i servigi che il Brutto renderebbe al Bello. Con un brutto, ossia col distruggere la bellezza dell'eguaglianza, nasce la simmetria; con un brutto rispetto al cerchio, nasce l'ellissi; il bello di una cascata che si frange sugli scogli si acquista con un brutto matematico, distruggendo cioè la bellezza di una caduta a parabola; il bello dell'espressione spirituale si acquista con l'introdurre un brutto rispetto alla floridezza corporea. La bellezza del grado superiore si fonda sulla bruttezza di quello inferiore. E quando si giunge al grado più alto, al bello individuale che non ha altro grado sopra di sé, l'elemento brutto continua l'opera sua di benefica titillazione. Anche di questa fase ulteriore conosciamo il risultato, le famose modificazioni del Bello; ma, anche per questa parte, nessuno è più copioso e minuzioso dello Hartmann. Vera-

¹ *Phil. d. Sch.*, pp. 150-2.

mente, egli ammette accanto al bello semplice o puro alcune modificazioni senza conflitto, come quelle del sublime e del grazioso; ma le modificazioni più importanti avrebbero luogo solo mercé il conflitto. E si darebbero quattro casi, perché o la soluzione è immanente o logica o trascendente o combinata: immanente nell'idillico, nel malinconico, nel triste, nell'allegro, nel commovente, nell'elegiaco; logica, nel comico con tutte le sue varietà; trascendente nel tragico, e combinata nell'umoristico, nel tragicomico e nelle altre varietà di esso. Quando nessuna di queste soluzioni è possibile, si ha il brutto; e quando un brutto di contenuto si esprime con un brutto formale, si ha il massimo di bruttezza, il vero diavolo estetico.

Estetica metafisica in Francia. C. Levêque.

Lo Hartmann è l'ultimo ragguardevole rappresentante della vecchia scuola estetica tedesca; e anch'egli incute spavento per la mole letteraria dell'opera sua, come molti altri di quella scuola, presso la quale sembrava fosse rito che dell'arte non si potesse scrivere se non in volumi di migliaia di pagine. Ma chi non ha paura dei giganti e si appressa a quella sorta di Estetica, trova un Morgante grosso e bonaccione, pieno dei più comuni pregiudizî, e costituito in tal modo che, non ostante la sua forza apparente, un granchiolino basta a ucciderlo. — Negli altri paesi, l'Estetica metafisica ebbe scarsi cultori. In Francia, il celebre concorso dell'Accademia di scienze morali e politiche del 1857 presentò al mondo, redimita d'alloro, la *Scienza del Bello* del Levêque¹; di cui nessuno parla più se non per ricordare che l'autore (il quale si atteggiava a seguace di Platone) riconosceva nel Bello otto caratteri, desumendoli dall'esame di un giglio. Gli otto caratteri erano: grandezza piena delle forme, unità, varietà, armonia, proporzione, vi-

¹ CH. LEVÊQUE, *La science du Beau*, Parigi, 1862.

vacità normale del colore, grazia e convenienza: ridicibili, in ultimo, ai due della grandezza e dell'ordine. E per dare una riprova dell'universalità della sua teoria, il Levêque l'applicava a tre cose belle: a un fanciullo che scherza con la madre, a una sinfonia del Beethoven e alla vita di un filosofo (Socrate). Veramente (disse un collega di lui in ispiritualismo, il quale, discorrendo in tono di molta deferenza di quella dottrina, non seppe astenersi dal canzonarla con discrezione), si prova qualche difficoltà a farsi un'idea di ciò che possa essere, nella vita di un filosofo, la vivacità normale del colore¹. Le traduzioni e gli articoli espositivi di Carlo Bénard², i libri di alcuni scrittori della Svizzera francese (Töpffer, Pictet, Cherbuliez), non valsero a divulgare in Francia i sistemi estetici tedeschi.

Piú riluttante ancora si mostrò l'Inghilterra, nella quale un estetico metafisico, ma di conio nazionale, potrebbe dirsi il Ruskin, se a trattare del Ruskin nella storia di una scienza non si provasse qualche imbarazzo, perché egli aveva in verità tutte le disposizioni piú aliene da quella scientifica. Temperamento d'artista, impressionabile, eccitabile, volubile, ricco di sentimento, dava tono dommatico e forma apparente di teoria, in pagine leggiadre ed entusiastiche, ai suoi sogni e capricci. Chi quelle pagine abbia presenti alla memoria, giudicherà irriverente qualunque esposizione riassuntiva e prosastica si faccia del pensiero estetico del Ruskin, che di necessità ne scopre la povertà e l'incoerenza. Basterà dire che egli, seguendo un'intuizione finalistica e mistica della natura, considerava la bellezza come rivelazione delle intenzioni divine, come la firma < che Dio appone alle sue opere, e anche ai suoi piú pic-

In Inghilterra. Gio. Ruskin.

¹ E. SAISSET, *L'Esthétique française* (in app. al vol. *L'âme et la vie*, Parigi, 1864), pp. 118-20.

² Nella *Revue philosophique*, voll. I, II, X, XII, XVI.

coli opuscoli ». La facoltà che percepisce il bello è, per lui, non l'intelletto o la sensibilità, ma un sentimento particolare, che chiama facoltà teorica. Il bello naturale, che ci si svela quando contempliamo con cuore puro qualsiasi oggetto non tocco e alterato dalla mano dell'uomo, si dimostra perciò superiore di molto all'opera dall'artista. Il Ruskin era analizzatore troppo sommario da intendere il complicato processo psicologico-estetico che accadeva nel suo animo quand'egli, intento a contemplare, si estasiava da artista innanzi a qualsiasi umile spettacolo e oggetto naturale, a un nido d'uccello o a un rivoletto d'acqua ¹.

Estetici italiani.

In Italia, l'abate Fornari scriveva un'Estetica tra hegeliana e cattolica, in cui il bello s'identificava con la seconda persona della Trinità, col Verbo umanato ²; e pensava per tal modo di far argine e opposizione alla critica liberistica del De Sanctis, ch'egli, dal sublime vertice della sua filosofia, giudicava non più che « un sottile grammatico ». Sotto l'influsso giobertiano e quello tedesco, specie dello Hegel, si scrissero parecchi lavori di secondaria importanza: il De Meis svolse a lungo la tesi della morte dell'Arte nel mondo storico ³. In tempi più recenti, il Gallo ha trattato di Estetica anch'egli movendo dal pensiero hegeliano ⁴, e altri ha riecheggiato le dottrine circa il superamento del Brutto, apprese nei libri dello Schasler e dello Hartmann ⁵. Ma il genuino rappresentante italiano dell'Estetica metafisica, alla tedesca fu Antonio Tari, il quale insegnò per l'appunto quella disciplina nell'università di Na-

Antonio Tari e le sue lezioni.

¹ J. RUSKIN, *Modern Painters, ideas of beauty and of the imaginative faculty*, 1843-60 (4^a ediz., Londra, 1891): cfr. DE LA SIZERANNE, pp. 112-278.

² VITO FORNARI, *Arte del dire*, Napoli, 1866-72; cfr. vol. IV.

³ A. C. DE MEIS, *Dopo la laurea*, Bologna, 1868-9.

⁴ NIC. GALLO, *L'idealismo e la letteratura*, Roma, 1880; *La scienza dell'arte*, Torino, 1887.

⁵ Per es., F. MASCI, *Psicologia del comico*, Napoli, 1888.

poli dal 1861 al 1884. Conoscitore meticoloso e superstizioso di tutto ciò che s'andava stampando in Germania, autore di un' *Estetica ideale* e di parecchi saggi sullo stile, sul gusto, sulla serietà e il ludo (*Spiel*), sulla musica, sull'architettura, nei quali cercò di tenere il mezzo tra l'idealismo hegeliano e il formalismo herbartiano ¹; le sue lezioni di Estetica, affollatissime, erano tra gli spettacoli piú bizzarri offerti dalla popolosa e rumorosa università napoletana di allora. Il Tari divideva la trattazione in Estesinomia, Estesigrafia ed Estesiprassia, corrispondenti alla Metafisica del bello, alla dottrina del bello naturale e a quella delle Arti; e, al pari degl'idealisti tedeschi, definiva la sfera estetica come intermedia fra la teorica e la pratica: « la temperata delle zone (diceva enfaticamente) nel mondo dello spirito, equidistante dalla glaciale, popolata dagli Eschimesi del pensiero, e dalla torrida, abitata dai Giganti dell'azione ». Tolto di trono il Bello, aveva messo al suo luogo l'Estetico, del quale il Bello è solo un primo momento, come semplice « inizio di vita estetica, caducità immortale, fiore ch'è fiore e frutto ad una », e i cui momenti successivi sono rappresentati dal Sublime, dal Comico, dall'Umoristico e dal Drammatico. Ma la parte piú attraente delle lezioni del Tari era formata dall'Estesigrafia, suddivisa in Cosmografia, Fisiografia e Psicografia, nel corso della quale egli citava spesso con devozione il Vischer, « il gran Vischer », come lo chiamava, sul cui modello svolgeva la « Fisica estetica », avvivandola con molta e varia erudizione e con brio di fantasiosi ravvicinamenti. Parlava del bello nella natura inorganica, per es., dell'acqua? « L'onda (così nel suo modo immaginoso), l'onda, tremula ai raggi del sole, ha in quell'atto il suo sorriso; ma ha il cipiglio nel cavallone, il capriccio

L'Estesigrafia.

¹ *Estetica ideale*, Napoli, 1863; *Saggi di critica* (racc. postuma), Trani, 1886.

nello zampillo, l'estro nella spuma ». Parlava della configurazione geologica? « La valle, cuna forse dell'umanità, è idillica; la pianura, monotona ma pingue, è didascalica ». Dei metalli? « L'oro nasce nobile; il ferro, apoteosi del lavoro umano, lo diventa: quello vanta la sua cuna, se non la disonora; questo la fa dimenticare ». La vita vegetale considerava come sogno, e ripeteva il bel detto dello Herder: essere la pianta « il neonato, che sugge pendente dalle poppe della madre natura ». Distinti i vegetali in tre tipi, fogliaceo, ramificato, ombrellifero, « il tipo foliaceo (osservava) giganteggia fra i tropici, dove la regina dei monocotiledoni, la Palma, rappresenta il dispotismo, flagello umano di quelle deserte regioni. Di quel solitario pinnacolo, tutto corona, ben diresti che il negro è il rettile, che gli striscia al piede ». Dei fiori, il garofano è « simbolo del tradimento per lo screzio dei suoi colori e per le merlature delle sue foglie »; alla rosa il celebre paragone ariostesco della verginella è applicabile solamente quando essa sia ancora bocciuolo; ma « allorché ha spiegato i suoi petali e disdegna lo schermo dello spino e pompeggia nella pienezza dei suoi colori e baldanzosa invita la mano a coglierla, allora è la donna, tutta donna, per non dir la *cocotte*, che fa godere senza godere e mentisce l'amore col profumo e la verecondia col rosso delle foglie ». Ritrovava e comentava le analogie tra certi frutti e certi fiori, tra la fragola, per es., e la violetta, tra l'arancio e la rosa; ammirava « le lussureggianti spire e la leggiadra architettura del grappolo »; il mandarino gli rendeva immagine del nobile, *qui s'est donné la peine de naître*; il fico, invece, del villanzone, « goffo, zotico, ma fruttuoso ». Nel dominio animale, il ragno gli era simbolo dell'isolamento primitivo, l'ape del monachismo, la formica del repubblicanismo. Il ragno, notava col Michelet, è un paralogismo vivente: non può nutrirsi senza l'aiuto della tela

né far la tela senza nutrirsi. I pesci definiva inestetici, « di stupida apparenza col loro occhio sbarrato e con l'abboccar continuo, che gli fa parere voraci oltremodo ». Non così gli anfibi, che riescono pieni d'interesse a chi li guardi: la rana e il coccodrillo, « l'alfa e l'omega della famiglia, partono dal comico, anzi dallo scurrile, per giungere al sublime dell'orridezza ». Gli uccelli sono nature estetiche per eccellenza: « possessori delle tre più geniali attività di un essere vivo, l'amore, il canto e il volo ». E presentano contrasti e antitesi: « di fronte all'aquila, regina dei cieli, il cigno, mansueto re degli stagni; al gallo vanaglorioso e libertino si contrappone l'umile ed uxorio colombo; al bellimbusto pavone, il villanzone tacchino ». Nei mammiferi, la natura viene compensando con la drammaticità il difetto della pura bellezza, perché, se essi non lanciano nell'aere il canto, cominciano ad articolare; se non posseggono piume dai mille colori, presentano tinte profonde, meglio fuse, più nutrite di vita; se non sono capaci del volo, sono potenti alla corsa, oltremodo variata; e, quel che più monta, cominciano ad apparire in essi la fisionomia e la vita individuali. « L'epicità animalesca diventa comicità nell'asino, nell'*iniquæ mentis asellus*; idillio, nelle bestie fulve; tragedia addirittura nel toro dei Cafri, questo Codro bisulco, che volontariamente si sacrifica al leone per salvare l'armento ». Come presso gli uccelli, sono anche qui assai attraenti le antitesi: l'agnello e il capro, che possono dirsi Gesù e il Diavolo; il cane e il gatto, abnegazione ed egoismo; il lepre e la volpe, il *Babbeo* e l'*Intrigante*. Molte e sottili osservazioni il Tari faceva sulla bellezza umana e su quella relativa dei sessi, concedendo alla donna leggerezza, non formosità: « bellezza somatica è equilibrio, e la donna ha corpo squilibrato, tanto che nella corsa facilmente cade: fatta per la gestazione, ha gambe divaricate, idoneo sostegno al largo bacino, e spalle curve, che compensano

il petto ricolmo ». Scrutinava le varie parti del corpo: « i capelli crespi esprimono la forza fisica; i lisci, la forza morale »; « gli occhi azzurri, napoleonici, hanno talvolta la profondità dell'oceano; i verdi sembrano cinti di triste fascino; i grigi, individuali; i neri, individualissimi »; « una bella bocca vien definita dallo Heine: due labbra ben rimate; ma agli innamorati parrà piuttosto la conchiglia di cui la perla è il bacio »¹.

Quale miglior modo di prendere commiato con un sorriso benevolo dall'Estetica metafisica di tipo tedesco, che il ricordare questa bizzarra riduzione, quasi vernacola, che ne faceva il buon vecchietto Tari, « ultimo giocondo sacerdote di una Estetica arbitraria e confusionaria »?²

¹ A. TARI, *Lezioni di Estetica generale*, racc. da C. Scamaccia-Luvarà, Napoli, 1884; *Elementi di Estetica*, compilazione di G. Tommasuolo, ivi, 1885.

² V. PICA, *L'arte dell'Estremo Oriente*, Torino, 1894, p. 13.

XVII

POSITIVISMO E NATURALISMO ESTETICI

Il terreno perso dalla metafisica idealistica fu conquistato, nella seconda metà del secolo decimonono, dalla metafisica positivistica ed evoluzionistica: sostituzione confusionaria delle scienze naturali alla filosofia e accozzaglia di concetti materialistici e idealistici, meccanici e teleologici, con coronamento scettico e agnostico. Tratto caratteristico di tale indirizzo fu il disprezzo verso la storia, e, in ispecie, verso la storia della filosofia; onde venne per esso a mancare quel collegamento con la serie formata dagli sforzi secolari dei pensatori, che è condizione di ogni fecondo lavoro e di ogni progresso vero.

Positivismo ed evoluzionismo.

Lo Spencer (che fu il maggior nome del positivismo a quel tempo) nel discorrere di estetica ignora affatto ch'egli tocca problemi, dei quali tutte o quasi le soluzioni erano già state, assai prima di lui, proposte e scrutate. « Nessuno, io credo (dice ingenuamente a principio del suo saggio sulla *Filosofia dello stile*), nessuno ha mai dato una teoria generale dell'arte dello scrivere » (nel 1852!); e nei *Principi di psicologia* (1855), a proposito dei sentimenti estetici, accenna di aver saputo dell'osservazione fatta circa il rapporto dell'arte col gioco da « un autore tedesco, di cui non ricorda il nome » (Schiller!). Se le sue pagine di Estetica fossero state scritte nel Seicento, avrebbero un umile posto

Estetica di E. Spencer.

tra i primi e rozzi tentativi di speculazione estetica; nell'Ottocento, non si sa che cosa pensarne. Nel saggio sull'*Utile e il bello* (1852-4) egli espone come l'utile diventi bello quando cessa d'essere utile, recando a conferma l'esempio di un castello in ruina, inutile agli usi della vita moderna, ma opportuno teatro di scampagnate o soggetto di pitture da ornare salotti; e assegna come principio dell'evoluzione dall'utile al bello il contrasto. Nell'altro saggio sulla *Bellezza della figura umana* (1852) spiega codesta bellezza come segno ed effetto della bontà morale; e in quello sulla *Grazia* (1852) considera il sentimento del grazioso come simpatia per la forza che si accompagna ad agilità. Nell'*Origine degli stili dell'architettura* (1852-4) scopre la bellezza dell'architettura nella uniformità e simmetria, idee che sarebbero suscitate nell'uomo dallo spettacolo dell'equilibrio corporeo degli animali superiori, o, come nell'architettura gotica, dall'analogia col mondo vegetale; nello scritto sullo *Stile*, ripone la causa della bellezza stilistica nell'economia dello sforzo; nell'*Origine e funzione della musica* (1857), teorizza la musica come linguaggio naturale delle passioni, rivolto ad accrescere la simpatia tra gli uomini¹. Nei *Principi di psicologia* afferma che i sentimenti estetici provengono dalla scarica dell'energia esuberante nell'organismo, e ne distingue varî gradi, dalla sensazione semplice a quella accompagnata da elementi rappresentativi, su su fino alla percezione, che ha elementi rappresentativi più complessi, all'emozione, e, infine, a quello stato della coscienza che oltrepassa sensazioni e percezioni. La forma più perfetta del sentimento estetico si otterrebbe pel concorso di tutti e tre questi ordini di godimenti, prodotto dalla piena azione delle facoltà rispettive, con la minima

¹ *Essays, scientific, political and speculative*, 1858-1862 (trad. franc., Parigi, 1879, vol. III).

sottrazione dovuta a ciò che vi ha di doloroso nell'attività eccessiva. Ma è ben raro provare un eccitamento estetico di tal sorta e forza; quasi tutte le opere d'arte sono imperfette, perchè in esse agli effetti artistici si frammischiano quelli antiartistici, e ora la tecnica è poco soddisfacente, ora l'emozione non è d'ordine elevato. Le opere d'arte che troneggiano nell'ammirazione universale, misurate col criterio esposto di sopra, debbono essere ricacciate a un grado comparativamente basso. « Cominciando dall'epopea dei greci, e dalle rappresentazioni dateci dai loro scultori di leggende analoghe, le quali tendono ad eccitare sentimenti egoistici o ego-altruistici, e passando attraverso la letteratura del Medioevo, compenetrata egualmente di sentimenti inferiori, e attraverso le opere dei vecchi maestri, che raramente compensano con le idee e i sentimenti da esse ispirati il dispiacere che recano ai nostri sensi affinati nello studio delle apparenze, e giungendo, infine, a tante celebrate opere dell'arte moderna, eccellenti per esecuzione tecnica ma poco elevate per le emozioni ch'esprimono e suscitano, quali le scene di battaglia del *Gérôme*, che sono ora sensuali ora sanguinarie; — le troviamo tutte ben lontane, nell'una o nell'altra delle qualità richieste, dalle forme di un'arte che corrisponda alle forme più alte del sentimento estetico »¹. Bestemmie queste ultime di critica artistica, come le teorie esposte di sopra sono sostituzioni di parole a parole: della parola « facilità » a quella di « grazia », della parola « economia » a quella di « bellezza », e simili. E, volendo pur determinare in qualche modo la posizione filosofica dello *Spencer*, si deve dire ch'egli oscilla tra il sensualismo e il moralismo, senza mai acquistare coscienza dell'arte in quanto arte.

¹ *Principles of Psychology*, 1855, rielabor. 1870 (trad. franc., Parigi, 1874-5), P. VIII, c. 9, §§ 533-540.

Fisiologi dell'Estetica: Allen, Helmholtz e altri.

La medesima oscillazione si osserva in altri scrittori inglesi, come il Sully e il Bain, nei quali, per altro, si mostra qualche maggiore familiarità con le cose dell'arte¹. L'Allen, nei suoi molti saggi e nell'*Estetica fisiologica* (1877), raccoglie gran numero di esperienze fisiologiche, che non sapremmo quanto valore scientifico abbiano in fisiologia, ma possiamo affermare che non ne hanno alcuno in Estetica. Egli serba la distinzione tra attività necessarie o vitali, e attività del superfluo o del gioco, definendo il piacere estetico « concomitante soggettivo della somma normale dell'attività, non direttamente connessa con le funzioni vitali, negli organi terminali periferici del sistema nervoso cerebro-spinale »². — I processi fisiologici, che sarebbero causa del piacere dell'arte, vengono presentati sott'altro aspetto da più recenti indagatori, i quali affermano la dipendenza di quel piacere non solo « dall'attività dell'organo visivo e dei procedimenti muscolari che gli sono associati, ma dalla partecipazione di alcune tra le funzioni più importanti di tutto l'organismo, quali la respirazione, la circolazione, l'equilibrio e l'accomodamento muscolare intimo ». E l'arte avrebbe avuto origine, senza dubbio, dal godimento che poté provare « qualche uomo preistorico a respirare regolarmente senza bisogno di riadattare i suoi organi, quando egli tracciò per la prima volta sopra un osso o nell'argilla alcune linee, aventi tra loro intervalli regolari »³. Le ricerche

¹ J. SULLY, *Outlines of Psychology*, Londra, 1884; *Sensation and Intuition, Studies in Psychology and Aesthetics*, ivi, 1874; e cfr. l'art. *Aesthetics*, nella *Encyclopædia Britannica*; ALEX. BAIN, *The Emotions and the Will*, Londra, 1859, c. 14.

² *Physiological Aesthetics*, Londra, 1877. Articoli vari in *Mind*, voll. III, IV, V.

³ VERNON LEE e C. ANSTRUTTER-THOMSON, *Beauty and Ugliness*, nella *Contemporary Review*, ott.-nov. 1897 (riass. in ARRÉAT, *Dix années de philosophie*, pp. 80-85). Degli stessi autori: *Le rôle de l'élément moteur dans*

fisico-estetiche furono coltivate in Germania dallo Helmholtz, dal Brücke e dallo Stumpf¹, che, in generale, seppero tenersi più stretti nel campo dell'ottica e dell'acustica, fornendo schiarimenti dei processi fisici della tecnica artistica e delle condizioni cui è sottomesso il piacere delle impressioni visive e auditive, senza pretendere perciò di sciogliere addirittura l'Estetica nella Fisica e anzi talora accennando alla diversità tra i due ordini di ricerche. Anche i degeneri herbartiani fisiologizzarono volentieri i rapporti o forme metafisiche di cui parlava il maestro, e civettarono, come s'è detto, con l'edonismo dei naturalisti.

La superstizione per le scienze naturali si accompagnò spesso (ed è cosa solita nelle superstizioni) con una sorta d'ipocrisia. Diventati i gabinetti di chimica, di fisica e di fisiologia antri di Sibille, dove risuonavano fiduciose le domande intorno ai più alti problemi dello spirito umano, molti di coloro, che in realtà pur conducevano le loro indagini col metodo intrinseco alla filosofia, presero ad affermare (o si dettero l'illusione) di attenersi al metodo delle scienze naturali. Di codesta illusione o ingiungimento è prova la *Filosofia dell'arte* d'Ippolito Taine². « Se con lo studio delle arti dei varî popoli e delle varie epoche (dice il Taine) si giungesse a definire la natura e a stabilire le condizioni d'esistenza di ciascun'arte, si avrebbe allora una spiegazione completa delle belle arti e dell'arte in genere, ciò che si chiama un'Estetica ». Ma un'Estetica storica e non dommatica, che determini caratteri e indichi

Metodo delle scienze naturali nell'Estetica.

Estetica d'Ippolito Taine.

la perception esthétique visuelle, Mémoire et questionnaire soumis au IV^e Congrès de Psychologie, ristampa, Imola, 1901.

¹ H. HELMHOLTZ, *Die Lehre von der Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863, 4^a ediz., 1877; BRÜCKE-HELMHOLTZ, *Principes scientifiques des beaux arts*, ediz. franc., Parigi, 1881; C. STUMPF, *Tonpsychologie*, Lipsia, 1883.

² *Philosophie de l'art*, 1866-69 (4^a ed., Parigi, 1885).

leggi, e « faccia come la Botanica, che studia con pari interesse l'arancio e l'alloro, il pino e la betulla, anzi sia essa stessa una sorta di botanica, applicata non alle piante, ma alle opere umane »; un'Estetica che segua « il movimento generale il quale avvicina oggigiorno le scienze morali a quelle naturali e, dando alle une i principî, le precauzioni e le direzioni delle altre, loro comunica la medesima solidità e assicura il medesimo progresso »¹. Preludio naturalistico, seguito da definizioni e dottrine che sono poi le medesime che s'incontrano presso filosofi non garantiti dal metodo naturalistico, e anzi presso i meno cauti tra codesti filosofi. Perché, secondo il Taine, l'arte è imitazione, e un'imitazione così fatta che renda sensibile il carattere essenziale degli oggetti, cioè « una qualità da cui tutte le altre o, almeno, molte delle altre derivano, seguendo collegamenti fissi ». Il carattere essenziale di un leone, per es., è di essere « un gran carnivoro », cosa che determina la conformazione di tutte le membra di quell'animale; il carattere essenziale dell'Olanda è di essere « una terra formata dalle alluvioni ». Per la qual ragione l'arte non è ristretta a oggetti che esistano nella realtà, potendo, come nell'architettura e nella musica, rappresentare caratteri essenziali senza oggetti naturali corrispondenti². Ora, questi caratteri essenziali, la carnivorità o l'alluvionalità, in che cosa differiscono, se non forse per la stravaganza degli esempî, dai « tipi » e dalle « idee », che l'Estetica intellettualistica o metafisica aveva sempre considerato come contenuto proprio dell'arte? Lo stesso Taine toglie ogni dubbio in proposito, dicendo che « questo carattere è ciò che i filosofi chiamano 'essenza delle cose', e in forza del quale affermano che l'arte ha per iscopo di manifestare l'es-

Metafisica e
moralismo nel
Taine.

¹ *Philosophie de l'art*, I, pp. 13-15.

² Op. cit., I, pp. 17-54.

senza delle cose »; e aggiunge che per suo conto non vuole « servirsi della parola 'essenza', ch'è tecnica »¹: della parola, ma non del concetto che la parola significa. Due vie (dice ancora il Taine, come avrebbe potuto dire uno Schelling) conducono alla vita superiore dell'uomo, alla contemplazione: la via della scienza e quella dell'arte: « la prima, investigate le cause e leggi fondamentali della realtà, le esprime in formole esatte e in termini astratti; la seconda manifesta queste cause e leggi, non più con definizioni aride, inaccessibili alla folla e intelligibili soltanto agli specialisti, ma in modo sensibile e dirigendosi non solo alla ragione, ma anche ai sensi e al cuore dell'uomo più ordinario; ed ha la proprietà di essere insieme elevata e popolare, di manifestare ciò che vi ha di più alto e manifestarlo a tutti »².

Le opere d'arte per il Taine, come per gli estetici della scuola hegeliana, si dispongono lungo una scala di valori; talché, avendo egli cominciato col dichiarare assurdo ogni giudizio del gusto (a ciascuno il suo gusto³), finisce con l'affermare che « il gusto personale non ha valore alcuno », e che bisogna astrarne e porre una misura comune per indicare progressi e deviazioni, fioriture e degenerazioni, per approvare e disapprovare, lodare e biasimare⁴. La scala di valori da lui stabilita è duplice o triplice, costruita dapprima secondo il grado d'importanza del carattere o la maggiore e minore generalità dell'idea, e quello dell'effetto benefico (*degré de bienfaisance*) o il maggiore e minor valore morale della rappresentazione (due gradi che sarebbero aspetti di una qualità unica,

¹ *Philosophie de l'art*, I, p. 37.

² Op. cit., I, p. 54.

³ Op. cit., I, p. 15.

⁴ Op. cit., II, p. 277.

della forza considerata una volta in sé stessa e una volta rispetto ad altri); e poi secondo il grado di convergenza degli effetti, ossia della pienezza dell'espressione, dell'armonia tra idea e forma¹. Codesta dottrina intellettualistica, moralistica e rettorica è interrotta di tratto in tratto dalle consuete proteste naturalistiche: « Noi, secondo la nostra abitudine, studieremo tutto ciò da naturalisti, metodicamente, con l'analisi, e cercheremo di pervenire non già a un inno, ma a una legge », ecc.²: quasi ciò bastasse a cangiare la sostanza del metodo adoperato e delle dottrine esposte. Il Taine si abbandona perfino a trattazioni e soluzioni dialettiche, affermando che nel periodo primitivo dell'arte italiana, nella pittura di Giotto, si aveva l'anima, ma non il corpo (tesi); che nel Rinascimento, nella pittura del Verrocchio, si ebbe il corpo, ma non più l'anima (antitesi); e nel Cinquecento, in Raffaello, si armonizzarono espressione e anatomia, anima e corpo (sintesi)³.

G. T. Fechner.
Estetica in-
duttiva.

Stesse proteste e analogo procedimento si trovano nel tedesco Gustavo Teodoro Fechner. Nell'*Introduzione all'Estetica* (1876) il Fechner dice che egli « rinunzia al tentativo di determinare concettualmente l'essenza oggettiva del bello », perché non vuol fare un'Estetica metafisica, dall'alto (*von oben*), ma un'Estetica induttiva, dal basso (*von unten*), e andare in cerca di chiarezza, non di altezza: l'Estetica metafisica deve stare all'induttiva come la Filosofia della natura sta alla Fisica⁴. E, induttivamente procedendo, scopre una lunga serie di leggi o principî estetici: la soglia estetica, l'aiuto o accrescimento, l'unità nella varietà, la mancanza di contradi-

¹ *Philosophie de l'art*, II, pp. 257-400.

² Op. cit., II, pp. 257-8.

³ Op. cit., II, p. 393.

⁴ *Vorschule der Aesthetik*, 1876 (2ª ediz., Lipsia, 1897-8).

zioni, la chiarezza, l'associazione, il contrasto, la consequenzialità, la conciliazione, il giusto mezzo, l'uso economico, la persistenza, il mutamento, la misura, e via enumerando. Ed esibisce questo caos in tanti capitoli, lieto e orgoglioso di mostrarsi così fisico e così confusionario. Descrive, inoltre, gli esperimenti che consiglia di compiere, su questo tipo: — Si prendano dieci rettangoli di cartone bianco e di superficie quasi eguale (millimetri 80 per 80), ma di varia proporzione di lati, dal rapporto di 1 : 1 fino a quello di 2 : 5, compreso il rapporto della sezione aurea, 21 : 34; si mettano alla rinfusa sopra una tavola nera, e si chiamino persone di svariatissime condizioni e caratteri, che appartengano per altro tutte alle classi colte, e, applicando il metodo della scelta, si domandi a ciascuna d'indicare, col fare astrazione da ogni pensiero circa un uso determinato, quale di quei rettangoli produca in lei impressione più gradevole, e quale le spiaccia più di tutti: si notino le risposte, si dividano per individui maschi e femmine, e, coi risultati, si costruiscano infine tabelle di cifre, stando a vedere che cosa succede. — Il Fechner confessa che spesso in questi esperimenti gl'interrogati facevano riserve, non sapendo (com'è ben naturale) risolversi circa il piacere e dispiacere se non riferendo l'oggetto a un fine determinato; talora, rifiutavano addirittura di giudicare; quasi sempre, il loro giudizio appariva vago e perplesso, e, in una seconda osservazione, si ricevevano dagli stessi individui risposte affatto diverse da quelle che avevano date nella prima. Ma gli errori, si sa, si compensano; quelle tabelle, a ogni modo, insegnano che piacciono in prevalenza più del quadrato le forme rettangolari prossime al quadrato, e che molto favore incontra il rettangolo del rapporto 21 : 34¹.

Gli esperimenti.

¹ *Vorschule der Ästhetik*, I, c. 19.

Questo metodo è stato esattamente definito: « una media di giudizi arbitrari di una somma arbitraria di persone arbitrariamente scelte »¹. E il Fechner comunica ancora (e sempre per tabelle) i risultati di una sua statistica, ricavata da non so quanti cataloghi di pinacoteche e relativa alle dimensioni e ai formati dei quadri in riscontro dei soggetti dipintivi². Senonché, quando egli vuol dire poi che cosa sia il bello, chiede aiuto al vecchio metodo speculativo, bene o male che l'adoperi e quantunque lo faccia precedere dalla protesta che il concetto del bello è per lui « un mero espediente, conforme all'uso linguistico, per indicare in breve ciò che riunisce le condizioni prevalenti del piacere immediato »³. Egli distingue tre significati della parola « bello »: un bello in senso largo, ch'è il piacevole in genere; un bello in senso stretto, ch'è un piacere più alto, ma sempre sensibile; e un bello in senso strettissimo, il vero bello, ch'è « ciò che non solo piace, ma che ha diritto di piacere, ha valore nel piacere » e in cui s'incrociano i concetti del bello (piacevole) e del buono⁴. Il Bello, insomma, è ciò che deve oggettivamente piacere, e in quanto tale corrisponde al buono delle azioni. « Il Buono (dice il Fechner, che era a volte artista o poeta) è come l'uomo serio, ordinatore dell'intera vita domestica, il quale pondera presente e avvenire, e si adopera a trarre vantaggio da tutte le evenienze; la Bellezza è la sua florida moglie, che cura il presente, tenendo conto dei voleri del marito; il Piacevole è il bimbo, tutto sensi e giochi; l'Utile, il servitore, che presta opere manuali ai padroni e riceve il pane solo in quanto lo merita. Il Vero, infine,

¹ SCHASLER, *Krit. Geschichte d. Æsth.*, p. 1117.

² *Vorschule der Æsthetik*, II, pp. 273-314.

³ Op. cit., pref., p. iv.

⁴ Op. cit., pp. 15-30.

viene come predicatore e maestro nella famiglia, predicatore nella fede, maestro nel sapere; dà un occhio al Bene, una mano all'Utile, e tiene uno specchio innanzi alla Bellezza »¹. Nel parlar dell'arte, riassume tutte le leggi o regole essenziali dell'arte nelle seguenti: 1°) l'arte scelga di rappresentare un'idea pregevole, o, per lo meno, interessante; 2°) la esprima per mezzo del materiale sensibile nel modo più conveniente al suo contenuto; 3°) tra i vari mezzi di rappresentazione convenienti preferisca quelli che, a considerarli in sé stessi, sono più piacevoli degli altri; 4°) il medesimo procedimento si osservi in tutti i particolari; 5°) nel presentarsi conflitti tra queste regole, si faccia cedere l'una all'altra, in modo che si abbia il più grande piacere possibile e, insieme, il più ricco di valore (*das grösstmögliche und werthvollste Gefallen*)². Ma perché mai il Fechner, il quale aveva già in pronto questa teoria (come egli la chiama) eudemonistica³ del Bello e dell'Arte, si addossava poi la fatica di enumerare principî e leggi, e di condurre esperimenti e costruire tabelle, inutili affatto a dimostrarla o illustrarla? Si è quasi tentati a pensare che quelle operazioni pseudoscientifiche fossero per lui, e siano pei suoi seguaci, uno svago, non più importante insomma del giocare al solitario o colligere francobolli.

Altro esempio della superstizione verso le scienze naturali si può vedere nel libro del prof. Ernesto Grosse, *Le origini dell'arte*⁴. Il Grosse, spregiatore di tutte le ricerche filosofiche sull'arte, che considera e chiama in complesso « Estetica speculativa », invoca una Scienza del-

Ernesto Grosse. Estetica speculativa e Scienza dell'arte.

¹ *Vorschule der Ästhetik*, I, p. 32.

² Op. cit., II, pp. 12-13.

³ Op. cit., I, p. 38.

⁴ *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg i. B., 1894.

l'arte (*Kunstwissenschaft*), la quale dalla congerie dei fatti storici finora raccolti ricavi le leggi. Al qual proposito opina che al materiale propriamente storico debba unirsi quello etnografico e preistorico, non potendosi, secondo lui, ottenere leggi davvero generali ove lo studio si restringa all'arte dei popoli colti, « come sarebbe imperfetta una teoria della generazione che si fondasse esclusivamente sulla forma di essa predominante presso i mammiferi »¹. Ma anche il Grosse, subito dopo aver manifestato il suo aborrimiento per la filosofia e i suoi propositi da scienziato naturalista, si trova, come il Taine e il Fechner, in imbarazzo. Giacché, non v'è scampo: per studiare i fatti artistici dei popoli primitivi e selvaggi, bisogna necessariamente muovere da un concetto qualsiasi dell'arte. Tutte le metafore naturalistiche e i lenitivi di parole, ai quali il Grosse chiede soccorso, non valgono a nascondere la natura del procedimento da lui adoperato, tanto simile, per isfortuna, a quello della disprezzata Estetica speculativa. « Come un viaggiatore, che vuol esplorare un paese straniero, se non possiede almeno una rappresentazione generale della situazione di esso e della direzione del suo cammino, deve temere di errare totalmente; così noi abbiamo bisogno, prima di darci alle nostre ricerche, di un orientamento generale e preliminare circa l'essenza dei fenomeni (*über das Wesen der Erscheinungen*), ai quali dobbiamo rivolgere l'attenzione ». Di certo, « una risposta esatta ed esauriente alla domanda si avrà, tutt'al più, alla fine delle ricerche, che non si sono ancora iniziate. La caratteristica, che si ricerca pel principio..... potrà essere notevolmente modificata alla fine »; non si tratta, ohibò!, d'imitare i vecchi estetici: si tratta soltanto di « dare una

¹ *Die Anfänge der Kunst*, p. 19.

definizione, che sia come un'armatura provvisoria da abbattersi dopo il compimento dell'edificio »¹. Parole, parole, e poi parole: quel tanto d'idee generali e di leggi artistiche, ch'è nel suo libro, il Grosse l'ha ricavato, non già studiando le testimonianze dei viaggiatori sui popoli selvaggi, ma speculando sulle forme dello spirito; anzi (e come poteva altrimenti?) le une ha interpretate alla luce delle altre. Per quel ch'è poi della definizione da lui accolta, il Grosse considera l'arte come un'attività che nel suo svolgimento e nel suo risultato ha immediato valore di sentimento (*Gefühlswerth*), ed è fine a sé stessa: l'attività pratica e l'attività estetica sarebbero due opposti, tra i quali s'interpone come termine medio l'attività del gioco, che, come quella pratica, ha uno scopo esterno, ma, come quella estetica, trova il godimento non già nello scopo mediocrementemente insignificante, ma nell'attività stessa². Alla fine del suo libro egli nota che di rado presso i popoli primitivi l'attività artistica è scompagnata da quella pratica; e che l'arte comincia sociale per diventare individuale solamente in tempi colti³.

Le Estetiche del Taine e del Grosse sono state dette anche sociologiche. Ma poiché la Sociologia come scienza non si sa che cosa sia, dobbiamo condurci verso la superstizione sociologica, come abbiamo fatto verso quella naturalistica: oltrepassare cioè i prologhi e i propositi inseguibili per vedere che cosa abbiano, per oggettiva necessità, affermato i loro autori, e a quali degli indirizzi possibili abbiano aderito o tra quali si siano tenuti incerti; nel qual esame lasciamo da parte il caso non infrequente in cui, invece di costruire un'Estetica, si sia semplice-

Estetica sociologica.

¹ *Die Anfänge der Kunst*, pp. 45-6.

² Op. cit., pp. 46-8.

³ Op. cit., pp. 293-301.

mente messa insieme una raccolta di fatti circa la storia dell'arte o quella della civiltà. — Qualche riformatore sociale, come il Proudhon, ha rinnovato ai tempi nostri le condanne di Platone, o il moralismo mitigato dell'antichità e del Medioevo. Il Proudhon rifiutava la formola dell'arte per l'arte; considerava l'arte come cosa sensuale e di diletto, epperò da subordinare al fine giuridico ed economico: poesia, scultura, pittura, musica, romanzi, storie, commedie, tragedie non avevano per lui altra missione se non quella di esortare alla virtù e di allontanare dal vizio ¹. Nello svolgimento della simpatia sociale consisterebbe l'ufficio dell'arte, secondo colui ch'è stato celebrato come fondatore dell'Estetica sociologica, e col quale, al dire di qualche critico francese, comincerebbe la terza epoca della storia dell'Estetica, dottrina dell'ideale con Platone e poi della percezione col Kant, ed « Estetica della simpatia sociale » col Guyau. Nei *Problemi dell'Estetica contemporanea* (1884) il Guyau combatte la teoria del gioco per sostituirvi quella della Vita; nell'opera postuma, *l'Arte sotto l'aspetto sociologico* (1889), determina più precisamente che la vita, della quale intende parlare, è quella sociale ². Il bello, se è il piacevole intellettuale, non si può certamente identificare con l'utile, che è soltanto ricerca del piacevole; ma l'utilità (e così il Guyau crede di correggere insieme il Kant e gli evoluzionisti) non esclude sempre la bellezza, e spesso anzi ne forma il gradino inferiore. Lo studio dell'arte non rientra tutto nella Sociologia, vi entra solo « in gran parte » ³; perché l'arte ha due fini,

¹ *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Parigi, 1875.

² M. GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, 1889 (3^a ediz., Parigi, 1895); *Les problèmes de l'Esthétique contemporaine*, Parigi, 1884. Cfr. FOUILLÉE, pref. alla prima opera, pp. XLI-XLIII.

³ *L'art au point de vue sociologique*, pref., p. XLVII.

cioè, primo d'ogni altro, quello di produrre sensazioni gradevoli (di colori, suoni, ecc.), e qui si trova in presenza di leggi scientifiche in gran parte incontestabili, e per questo lato l'Estetica ha relazione con la fisica (ottica, acustica, ecc.), con le matematiche, con la fisiologia, con la psicofisica. La statuaria, infatti, riposa specialmente sull'anatomia e la fisiologia; la pittura, sull'anatomia, fisiologia e ottica; l'architettura, sull'ottica (sezione aurea, ecc.): la musica, sulla fisiologia e sull'acustica; la poesia sulla metrica, le cui leggi più generali sono acustiche e fisiologiche. Ma il secondo fine dell'arte è produrre fenomeni d'induzione psicologica, che mettono capo a idee e a sentimenti di natura più complessa (simpatia pei personaggi rappresentati, interesse, pietà, indignazione, ecc.), insomma a tutti i sentimenti sociali, e che la rendono « espressione della vita ». Donde le due tendenze che in essa si osservano: una alle armonie, alle consonanze, a tutto ciò che diletta gli orecchi e gli occhi; l'altra, a trasfondere la vita nel dominio dell'arte. Il genio, il vero genio, è destinato a equilibrare le due tendenze; ma i decadenti e gli squilibrati fanno mancare nell'arte il fine sociale della simpatia col servirsi della simpatia estetica contro la simpatia umana¹. Traducendo tutto ciò nel linguaggio a noi ora ben familiare, diremo che il Guyau ammette un'arte meramente edonistica, alla quale sovrappone un'altra arte, anche edonistica, ma servizievole verso la moralità. — La

M. Nordau.

¹ *L'art au point de vue sociologique*, passim, spec. c. 4; cfr. pp. 64, 85, 380.

dei sentimenti dell'artista, ci sia bensì al mondo, ma sia « l'arte dell'uomo quaternario, dell'uomo delle caverne »¹.

Naturalismo.
C. Lombroso.

Naturalistica si potrebbe dire anche l'Estetica, ricavata dalla dottrina del genio come degenerazione, che deve la sua fortuna al Lombroso e alla scuola di lui. Il succo della quale dottrina consiste nel seguente ragionamento: — I grandi sforzi mentali, l'assorbimento totale in un pensiero dominante producono spesso disordini fisiologici nell'organismo, o trascuranza e atrofia di altre funzioni della vita. Ma tali disordini rientrano nel concetto patologico di malattia, degenerazione, follia. Dunque, la genialità s'identifica con la malattia, con la degenerazione e con la follia. — Sillogismo dal particolare al generale, dall'un termine all'altro dei quali, almeno secondo la Logica tradizionale, *non est consequentia*. Ma, coi sociologi alla Nordau e col Lombroso e la sua scuola, siamo giunti all'estremo limite che separa l'errore decoroso da quello grossolano, che si chiama sproposito. — Nient'altro che uno scambio tra analisi scientifica e indagine o descrizione storica è nelle ricerche di taluni sociologi ed etnografi, per es., di Carlo Bücher, il quale, studiando la vita dei popoli primitivi, afferma che poesia, musica e lavoro erano in origine fusi in un solo atto; e, cioè, che poesia e musica erano destinate a regolare insieme il ritmo del lavoro². Ciò sarà vero o falso, importante o no culturalmente, ma non ha che vedere con la scienza estetica. Parimente Andrea Lang opina che la dottrina circa l'origine dell'arte quale espressione disinteressata della facoltà mimetica non trovi conferma in ciò che si conosce dell'arte primitiva, decorativa piuttosto che espressiva³:

¹ MAX NORDAU, *La funzione sociale dell'arte*, 2ª ediz., Torino, 1897.

² KARL BÜCHER, *Arbeit u. Rhythmus*, 2ª ediz., Lipsia, 1899.

³ *Custom and Myth*, p. 276, cit. dal KNIGHT, *The philosophy of Beautiful*, I, pp. 9-10.

come se l'arte primitiva, che è un fatto da interpretare, potesse mai convertirsi in criterio d'interpretazione.

Il malinteso naturalismo ha prodotto cattivi effetti altresì nella Linguistica, alla quale negli anni a noi più vicini si chiederebbero invano le profonde ricerche condotte dallo Humboldt e proseguite dallo Steinthal, che non riuscì per sua parte a fondare una vera scuola. Popolare e impreciso, Max Müller sostenne l'indivisibilità della parola dal pensiero, confondendo, o almeno non distinguendo il pensiero estetico dal pensiero logico, sebbene una volta accenni che la formazione dei nomi abbia più stretto legame con l'ingegno (*wit*), nel significato del Locke, che non col giudizio. Sostenne, inoltre, che la scienza del linguaggio sia non già storica ma naturale, perché il linguaggio non è invenzione dell'uomo: dilemma di « storico » e « naturale », che fu dibattuto e risolto in vario senso e con poco frutto¹. Un altro filologo, il Whitney, polemizzando contro la teoria « miracolosa » del Müller, negava che il pensiero fosse indissolubile dalla parola: il sordomuto non parla (egli osservava), eppure pensa; il pensiero non è funzione del nervo acustico. Il Whitney ritornava, per tal modo, alla dottrina antica della parola quale segno o mezzo d'espressione del pensiero umano, soggetta alla volontà, risultante da una sintesi di facoltà, e cioè dalla capacità di adattare in modo intelligente i mezzi al fine². Lo spirito filosofico si ravviva col libro del Paul, *Principi della storia del linguaggio* (1880)³, per quanto l'autore si scher-

Regresso della Linguistica.

Accenni di risveglio. E. Paul.

¹ *Lectures on the Science of Language*, 1861 e 1864 (trad. franc.: *La science du langage*, Parigi, 1867).

² WILL. DWIGHT WHITNEY, *The life and growth of Language*, Londra, 1875 (trad. ital., Milano, 1876).

³ HERMANN PAUL, *Principien der Sprachgeschichte*, 1880 (2^a ediz., Halle, 1886).

misca dalla temibile accusa di far della filosofia e cerchi una nuova denominazione per evitare quella screditata di « Filosofia del linguaggio ». Ma il Paul, se appare incerto circa i rapporti tra Logica e Grammatica, ha il merito di avere restaurato l'identificazione fatta dallo Humboldt tra la questione dell'origine e quella della natura del linguaggio, riaffermando che il linguaggio ha origine ogni volta che si parla. E gli spetta anche l'altro merito, di avere criticato in modo definitivo l'Etnopsicologia (*Völkerpsychologie*) dello Steinthal e del Lazarus, mostrando che non esiste una psiche collettiva e che non vi ha linguaggio se non dell'individuo. All'Etnopsicologia, a codesta scienza inesistente, riattacca invece il linguaggio, e insieme la mitologia e il costume, il Wundt¹, il quale, nella sua ultima opera, concernente per l'appunto il linguaggio², ha il torto di riecheggiare le spiritosaggini del Whitney e di schernire come « teoria del miracolo » (*Wundertheorie*) la gloriosa dottrina inaugurata dallo Herder e dallo Humboldt, da lui accusati di « mistica oscurità » (*mystische Dunkel*): quella dottrina (dice il Wundt) poteva avere alcuna giustificazione finché il principio evoluzionistico non era giunto al pieno trionfo nella sua applicazione alla natura organica in genere e all'uomo in particolare. Né ha sentore dell'ufficio adempiuto dalla fantasia e della vera relazione che corre tra pensiero ed espressione; né vede differenza sostanziale tra l'espressione in senso naturalistico e l'espressione in senso linguistico e spirituale. Il linguaggio è considerato da lui come forma speciale, peculiarmente sviluppata, delle manifestazioni vitali fisiopsicologiche e dei movimenti

La linguistica
del Wundt.

¹ WILH. WUNDT, *Ueber Wege u. Ziele d. Völkerpsychologie*, Lipsia, 1886.

² *Die Sprache*, Lipsia, 1900, 2 voll. (1ª parte della *Völkerpsychologie*, *Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*).

espressivi animali, dai quali fatti esso si svolgerebbe in modo continuo, sicché, oltre il concetto generale del movimento espressivo (*Ausdrucksbewegung*), « non vi ha alcuna nota specifica, che lo delimiti in maniera non arbitraria »¹. La filosofia del Wundt scopre la sua debolezza col mostrarsi impotente a dominare il problema del linguaggio e dell'arte. Nell'*Etica* dello stesso autore, i fatti estetici sono presentati come un miscuglio di elementi logici ed etici; e si nega una speciale scienza normativa estetica, non per la buona e vera ragione che « scienze normative » non ve ne ha punto, ma perché quella scienza si risolverebbe, a suo dire, nelle due scienze della Logica e dell'*Etica*², che è quanto affermare inesistente l'Estetica stessa e negare l'originalità dell'arte.

¹ *Die Sprache*, passim: cfr. I, p. 31 sgg.; II, pp. 599, 603-609.

² *Ethik*², Stoccarda, 1892, p. 6.

XVIII

PSICOLOGISMO ESTETICO E ALTRI INDIRIZZI RECENTI

Neocriticismo
ed empirismo.

Alla considerazione edonistica, psicologica e moralistica dell'arte non riuscì a fare argine e opposizione il movimento neocritico o neokantiano, che pure tentò di salvare alla meglio, nell'invadente naturalismo e materialismo, il concetto dello spirito¹. Il neocriticismo ha ereditato dal Kant la scarsa intelligenza per la fantasia creatrice, e non sembra che, fuori di quella intellettualistica, abbia sentore di altra forma di conoscenza.

Kirchmann.

Tra i primi filosofi di qualche grido che aderirono al sensualismo e psicologismo estetico fu in Germania il Kirchmann, promotore di un cosiddetto realismo e autore di un' *Estetica su base realistica* (1868)². Nella sua dottrina, il fatto estetico è l'immagine (*Bild*) di un reale, ma immagine animata (*seelenvolles*) e purificata e rinforzata, ossia idealizzata, e distinta in immagine del piacere, che è il Bello, e in immagine del dolore, che è il Brutto. Il bello dà luogo a una triplice varietà o modificazione,

¹ A. F. LANGE, *Geschichte des Materialismus, u. Kritik seiner Bedeutung i. d. Gegenwart*, 1866.

² J. H. v. KIRCHMANN, *Ästhetik auf realistischer Grundlage*, Berlino, 1868.

ossia si determina secondo il contenuto come sublime, comico, tragico, e via dicendo; secondo l'immagine, come bello di natura e bello d'arte; e secondo l'idealizzazione, come idealistico e naturalistico, formale e spirituale, simbolico e classico. E, non avendo penetrato l'indole dell'oggettivazione estetica, il Kirchmann si fa a costruire una nuova categoria psicologica di sentimenti ideali o apparenti, che verrebbero suscitati dalle immagini artistiche e presenterebbero un'attenuazione dei sentimenti della vita reale¹.

All'evoluzione o involuzione degli herbartiani in fisiologi del piacere estetico corrispose un'analoga evoluzione o involuzione di idealisti che si accostarono allo psicologismo. Tra i quali è da ricordare in primo luogo il vecchio Teodoro Vischer, che in una autocritica da lui pubblicata considerò l'Estetica come « unione di mimica e di armonica » (*vereinte Mimik und Harmonik*), e il Bello come « l'armonia dell'universo », che non si attua mai nel fatto perché si attua solamente all'infinito e, quando par di coglierla nel Bello, si ha un'illusione: illusione trascendente, in cui è riposta l'essenza dell'opera estetica². Il figlio di lui, Roberto Vischer, introdusse la parola *Einfühlung* per designare la vita che l'uomo infonde nelle cose naturali mercé il processo estetico³. Contro l'associazionismo e in favore di un teleologismo naturale immanente nel Bello scrisse il Volkelt, trattando del *Simbolo*⁴ e congiungendo la simbolica col panteismo. L'herbartiano Siebeck (1875), abbandonata la teoria formalistica, tentava di spiegare il fatto della bellezza col concetto dell'appa-

Metafisica
tradotta in
Psicologia.
Vischer.

E. Siebeck.

¹ *Æsth. auf real. Grund.*, I, pp. 54-57: cfr. *Teoria*, p. 90.

² *Kritische Gänge*, V, pp. 25-6, 131.

³ R. VISCHER, *Ueber das optische Formgefühl*, Lipsia, 1873.

⁴ *Der Symbol-Begriff in der neuesten Æsthetik*, Jena, 1876.

rizzazione della personalità¹. Egli distingue oggetti che piacciono pel solo contenuto (piacevoli sensibili), altri che piacciono per la sola forma (fatti morali), e altri, infine, che piacciono per la connessione tra contenuto e forma (fatti organici ed estetici). Nei fatti organici la forma non è fuori del contenuto, ma è l'espressione della reciproca azione e del congiungimento degli elementi costitutivi; nei fatti estetici, invece, la forma è fuori del contenuto e quasi superficie di questo: non mezzo allo scopo, ma scopo a sé stessa. L'intuizione estetica è relazione tra sensibile e spirituale, tra materia e spirito, e perciò forma in quanto parvenza della personalità. Il piacere estetico nasce dalla coscienza che lo spirito ha di ritrovare sé stesso nel sensibile. E se nelle cose naturali e inanimate la personalità viene introdotta dal contemplatore, nella figura umana invece si fa innanzi da sé medesima. Il Siebeck imita dai metafisici idealisti la teoria delle modificazioni del bello, nelle quali soltanto il bello si mostrerebbe concretamente, come l'uomo esiste soltanto quale uomo di una determinata razza e popolo. Il sublime è quella specie di bello in cui si perde il momento formale della circoscrizione, donde l'illimitato che è una specie d'infinità estensiva o intensiva; il tragico nasce quando l'armonia non è data, ma è risultato di un conflitto e di uno svolgimento; il comico è una relazione del piccolo al grande; e via discorrendo. Per queste tracce idealistiche e pel suo tener fermo all'assolutezza kantiana e herbartiana del giudizio di gusto, non si può dire che l'Estetica del Siebeck sia meramente psicologica ed empirica e senza alcun elemento filosofico. Nello stesso caso è il Diez, il quale, con la sua *Teoria del sen-*

M. Diez.

¹ *Das Wesen d. æsth. Anschauung, Psychologische Untersuchungen z. Theorie d. Schönen u. d. Kunst, Berlino, 1875.*

timento come fondamento dell'Estetica (1892)¹, vorrebbe spiegare l'attività dell'arte come rivolta all'ideale del sentimento (*Ideal des fühlenden Geistes*), parallela alla scienza (ideale del pensiero), alla moralità (ideale del volere) e alla religione (ideale della personalità). Ma che cosa è mai questo sentimento? L'empirico sentimento degli psicologi, irriducibile a ideale, o la mistica facoltà della comunicazione e congiunzione con l'Infinito e con l'Assoluto? l'assurdo « valore del piacere » del Fechner, o il « giudizio » (*Urtheilskraft*) del Kant? A questi e altri scrittori, ancora dominati da tendenze metafisiche, manca, si direbbe, il coraggio delle proprie idee; si sentono in ambiente ostile, e parlano a mezzo o tentano transazioni. Lo psicologo Jodl ammette i sentimenti elementari estetici, scoperti dallo Herbart, e li definisce « eccitazioni immediate che non riposano sopra un'attività associativa o riproduttiva o sull'immaginazione », quantunque, « in ultima analisi, siano da ricondurre ai medesimi principî »².

L'indirizzo meramente psicologico e associazionistico diventa chiaro nel prof. Teodoro Lipps e nella scuola di lui. Il Lipps critica e respinge le teorie estetiche: a) del gioco; b) del piacere; c) dell'arte come riconoscimento della vita reale, anche se spiacevole; d) della emotività e scotimento passionale; e) del sincretismo, onde all'arte, insieme con quelli del gioco e del piacere, viene assegnata una sequela di altri fini (riconoscimento della vita nella sua realtà, rivelazione dell'individualità, commozione, liberazione da un peso, libero svolgimento della fantasia). La teoria da lui sostenuta non è in fondo molto diversa da quella del Jouffroy, per-

Indirizzo psicologico. Teodoro Lipps.

¹ MAX DIEZ, *Theorie des Gefühls z. Begründung d. Æsthetik*, Stoccarda, 1892.

² FRIEDR. JODL, *Lehrb. der Psychologie*, Stoccarda, 1896, § 53, pp. 404-14.

ché si assomma nella tesi che il bello artistico sia il simpatico. « L'oggetto della simpatia è il nostro io oggettivato, trasposto in altri e perciò ritrovato in essi. Noi ci sentiamo negli altri e sentiamo gli altri in noi. Negli altri ci sentiamo felici, liberi, aggranditi, elevati, o il contrario di tutte queste cose. Il sentimento estetico di simpatia è non solo un modo del godimento estetico, ma lo stesso godimento estetico. Ogni godimento estetico è fondato, in ultima analisi, unicamente e semplicemente sulla simpatia; anche quello che ci danno le linee e forme geometriche, architettoniche, tectoniche, ceramiche e simili ». « Sempre che nell'opera d'arte ci si fa incontro la personalità (non già un difetto dell'uomo, ma qualcosa di positivamente umano), la quale sia d'accordo o trovi risonanza nelle possibilità e tendenze della nostra vita e attività vitale; sempre che ci viene incontro il positivo umano, oggettivo, puro e libero da tutti gl'interessi reali che sono fuori dell'opera d'arte, e quale soltanto l'arte può rappresentare e la contemplazione estetica richiede; l'accordo, la consonanza ci riempiono di beatitudine. Il valore della personalità è valore etico. Fuori di essa, non è altra possibilità e determinazione dell'eticità. Perciò ogni godimento artistico ed estetico in genere è godimento di qualcosa che ha valore etico (*eines ethisch Werthvollen*), non come elemento di un complesso, ma come oggetto dell'intuizione estetica » ¹.

C. Groos. L'attività estetica, è, per tal modo, privata di qualsiasi valore proprio, ricevendone uno di riflesso dalla moralità. — Senza indugiarcì con gli scolari del Lipps (come lo Stern e altri ²), e con pensatori d'indirizzo analogo (tra i quali

¹ *Komik und Humor, Eine psychol. æsthet. Untersuch.*, Amburgo-Lipsia, pp. 223-227.

² PAUL STERN, *Einführung u. Association i. d. neueren Æsth.*, 1898, nei *Beiträge z. Æsth.*, ed. dal Lipps e da R. M. Werner (Amburgo-Lipsia).

il Biese, teorico dell'antropomorfismo e della universale metafora ¹, e Corrado Lange, propugnatore della tesi che l'arte sia autoillusione consapevole ²), faremo cenno del prof. Carlo Groos (1892), il quale si riavvicina in qualche modo al concetto dell'atto estetico in quanto valore teoretico ³. Tra i due poli della coscienza, la sensibilità e l'intelletto, corrono vari gradi intermedi, ai quali appartiene l'intuizione o immaginazione, che ha come prodotto l'immagine o parvenza (*Schein*), media tra la sensazione e il concetto. L'immagine è piena come la sensazione, ma ordinata come il concetto: non ha la ricchezza inesauribile di quella, ma neppure la povertà e nudità di questo. E immagine e parvenza è il fatto estetico, che non si distingue dalla immagine semplice e ordinaria nella qualità, ma solamente nella intensità: l'immagine estetica è la stessa immagine semplice, quando tiene il vertice della coscienza. Per la coscienza passano le rappresentazioni, come la gente che va pei propri affari passa frettolosa per un ponte; ma quando il passante si ferma sul ponte e contempla lo spettacolo, allora è giorno di festa, allora si produce l'opera estetica. La quale non è, dunque, passività ma attività; è imitazione interna (*innere Nachahmung*), secondo la formola che il Groos adotta ⁴. Alla cui teoria sarebbe da obiettare che tutte le immagini, perché siano davvero tali, debbono tenere, almeno per un istante, il vertice della coscienza, e che la semplice immagine o è anch'essa prodotto di attività non meno di quella

¹ ALFR. BIESE, *Das Associationsprincip. u. d. Anthropomorphismus i. d. Æsth.*, 1890; *Die Philosophie des Metaphorischen*, Amburgo-Lipsia, 1893.

² KONRAD LANGE, *Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses*, Lipsia, 1895.

³ KARL GROOS, *Einleitung i. d. Æsthetik*, Giessen, 1892.

⁴ Qp. cit., pp. 6-46, 83-100.

estetica o non è vera e propria immagine. E sarebbe altresì da obiettare che la determinazione dell'immagine, come qualcosa che tiene delle sensazioni e del concetto, può ricondurre all'intuizione intellettuale e alle altre misteriose facoltà dei metafisici, che il Groos professa di aborrire. Meno felicemente ancora egli ridistingue l'opera estetica in forma e contenuto, e del contenuto riconosce quattro classi: associativa (in senso stretto), simbolica, tipica e individuale¹; e introduce nella sua dottrina (la quale non ne avrebbe bisogno) i concetti della infusione della personalità e del gioco. Per quest'ultimo osserva che « l'imitazione interna è il più nobile gioco dell'uomo »², e soggiunge che « il concetto del gioco si applica pienamente alla contemplazione, ma non alla produzione estetica, salvo che presso i popoli primitivi »³.

Le modificazioni del Bello nel Groos e nel Lipps.

Il Groos, per altro, si libera delle « modificazioni del bello », perché, riposta l'attività estetica nell'imitazione interna, è chiaro che quanto non è imitazione interna rimane escluso da quell'attività come un dippiù e diverso. « Ogni bello (bello inteso nel significato di « simpatico ») appartiene all'esteticità, ma non ogni fatto estetico è bello ». Il bello, dunque, è la rappresentazione del piacevole sensibile; il brutto è la rappresentazione del dispiacevole; il sublime, la rappresentazione di una cosa possente (*Gewaltiges*) in forma semplice; il comico, la rappresentazione di un' inferiorità. E così via⁴. Con molto buon senso il Groos mette in canzonatura l'ufficio che lo Schasler e lo Hartmann, con superficiale dialettica, assegnavano al brutto. Dire che l'ellissi ha un momento di bruttezza rispetto al

¹ *Einleitung i. d. Esth.*, pp. 100-147.

² Op. cit., pp. 163-170.

³ Op. cit., pp. 175-6.

⁴ Op. cit., pp. 46-50, e tutta la parte III.

cerchio, perché la sua simmetria è solo verso due assi e non già verso infiniti, è come dire che « il vino ha relativamente un sapore dispiacevole, perché in esso viene a mancare (*ist aufgehoben*) il gusto piacevole della birra »¹. — Anche il Lipps, nei suoi scritti estetici, riconosce che il comico (del quale offre un'accurata analisi psicologica²) non ha in sé valore estetico; ma egli, in conseguenza della sua tendenza moralistica, abbozza poi qualcosa di simile alla dottrina del superamento del brutto: un processo, cioè mediante il quale si raggiungerebbe un più alto valore estetico (= di simpatia)³.

Lavori come quelli del Groos, e, in parte, questi del Lipps, giovano, per altro, a discacciare molti errori e a tenere la ricerca estetica nel campo dell'analisi interna. Un merito di questo genere si deve riconoscere al libro del francese Véron⁴, il quale combatte contro il Bello assoluto dell'Estetica accademica e, accusando il Taine di confondere Arte e Scienza, Estetica e Logica, osserva che, se l'arte dovesse manifestare l'essenza delle cose, la qualità unica e dominante, « i più grandi artisti sarebbero coloro, che meglio riuscissero a mettere in mostra l'essenza.... e le grandi opere si rassomiglierebbero tra loro più delle altre e mostrerebbero chiara la loro comune identità, laddove accade proprio il contrario »⁵. Ma invano si cerca nel Véron metodo scientifico: precursore del Guyau⁶, egli ammette che l'arte sia, in fondo, due cose diverse, due arti: l'una, decorativa, la quale ha per oggetto il bello, cioè il piacere dell'occhio e dell'orecchio, risultante da determinate

E. Véron e la doppia forma dell'Estetica.

¹ *Einleitung i. d. Æsth.*, p. 292 n.

² Si veda *Teoria*, pp. 100-02.

³ *Komik und Humor*, p. 199 sgg.

⁴ EUG. VÉRON, *L'Esthétique*, 2ª ediz., Parigi, 1883.

⁵ Op. cit., p. 89.

⁶ Si veda sopra, pp. 446-7.

disposizioni di linee, forme, colori, suoni, ritmi, movimenti, ombre e luci, senza intervento necessario d'idee e di sentimenti, e il cui studio rientra nell'Ottica e nell'Acustica; l'altra, espressiva, che dà « l'espressione commossa della personalità umana ». L'arte decorativa prevale, secondo lui, nel mondo antico; l'arte espressiva, nel moderno ¹.

Non è possibile esporre qui le teorie estetiche di artisti e letterati: i preconcetti scientifici e storicistici dell'esperimento e del documento umano nel verismo dello Zola, o il moralismo dell'arte-problema dell'Ibsen e della scuola scandinava. Dell'arte scrissero con profondità, e forse meglio di tutti i professionali filosofi e critici del loro paese, Carlo Baudelaire in articoli e pagine sparse ², e Gustavo Flaubert, nelle sue lettere ³. Sotto l'influsso del Véron e del suo odio contro il concetto del Bello, fu concepito il libro di Leone Tolstói sull'arte ⁴; la quale, secondo la definizione del grande artista russo, comunica i sentimenti come la parola comunica i pensieri. Ma in qual modo ciò sia inteso si vede dal paragone che egli poi istituisce tra Arte e Scienza, riuscente all'affermazione che « ufficio dell'arte è rendere assimilabile e sensibile quel che potrebbe non venire assimilato sotto la forma dell'argomentazione », e che « la vera scienza esamina le verità considerate come importanti per una certa società e in un'epoca data e le fa penetrare nella coscienza degli uomini, laddove l'arte le fa passare dal dominio del sapere in quello del sentimento » ⁵. Non v'ha, dunque, arte per l'arte come non v'ha scienza per la scienza. Ogni opera umana dev'essere diretta ad ac-

L. Tolstói.

¹ *Esthétique*, pp. 38, 109, 123 sgg.

² *L'Art romantique* (circa 1860); *Œuvres posthumes*, 1887.

³ *Correspondance*, 1830-1880, 4 voll.; nuova ediz. di Parigi, 1902-1904.

⁴ *Qu'est-ce que l'Art?*, trad. franc., Parigi, 1898.

⁵ Op. cit., pp. 171-2, 308.

crescere la moralità e a sopprimere la violenza. Epperò è da dire che quasi tutta l'arte fin oggi prodotta al mondo è falsa: Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, Dante, il Tasso, il Milton, lo Shakespeare, Raffaello, Michelangelo, il Bach, il Beethoven, sono (dice il Tolstoi) «reputazioni artificiali, foggiate dai critici»¹.

Anche tra gli artisti piuttosto che tra i filosofi dovrebbe essere ricordato Federico Nietzsche, al quale (come già si è detto pel Ruskin) si farebbe torto, se se ne volessero esporre in termini di scienza le affermazioni estetiche, sottomettendole alle facili critiche che per questo rispetto esse attirano. Il Nietzsche in nessuno dei suoi libri, e neppure, nonostante le apparenze, nel suo primo sull'*Origine della tragedia*², ha dato propriamente una teoria dell'arte; ciò che sembra teoria, è manifestazione dei sentimenti e delle tendenze dell'autore. Per altro, si ritrova in lui quella sorta di ansia circa il valore e il fine dell'arte e circa il problema della inferiorità o superiorità di essa rispetto alla scienza e alla filosofia, che fu propria del periodo romantico, del quale il Nietzsche è, per più riguardi, ultimo e splendido rappresentante. Al romanticismo, oltre che allo Schopenhauer, risalgono gli elementi di pensiero onde è materiata la distinzione tra arte apollinea (di contemplazione serena, quale sarebbe quella dell'epopea e della scultura) e arte dionisiaca (di agitazione e tumulto, quale si avrebbe nella musica e nel dramma). Dottrine poco rigorose, e perciò poco resistenti, ma di elevata ispirazione, e che trasportano il pensiero in una regione spirituale, la cui altezza non era stata quasi mai più attinta nella seconda metà del secolo decimonono.

F. Nietzsche.

¹ *Qu'est-ce que l'Art?*, pp. 201-2.

² *Die Geburt der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus*, 1872 (trad. ital., Bari, 1921).

Nel qual tempo i pensatori piú notevoli che si avessero nel campo estetico furono forse alcuni che si provarono a costruire teorie di arti particolari. E poiché, come sappiamo ¹, leggi e teorie filosofiche di arti particolari non sono concepibili, le idee presentate da quei pensatori dovevano essere (come infatti sono) nient'altro che conclusioni generali di Estetica. Tra costoro (oltre i già ricordati Baudelaire e Flaubert) è da menzionare per primo l'arguto critico boemo Eduardo Hanslick, il quale pubblicò nel 1854 il libro *Del bello musicale*, piú volte di poi ristampato e tradotto in varie lingue ². Lo Hanslick combatte contro Riccardo Wagner, e in genere contro la pretesa di ritrovare nella musica concetti, sentimenti e altri contenuti determinati. « Nelle piú insignificanti elucubrazioni musicali, dove il migliore microscopio non farebbe scoprire nulla, si è subito disposti a vedere una *Sera innanzi la battaglia*, una *Notte d'estate in Norvegia*, un' *Aspirazione verso il mare*, o qualunque altra assurdità, se la copertina ha avuto l'audacia di affermare che tale sia il soggetto del pezzo » ³. E con pari vivacità protesta contro la gente di cuor tenero, che, invece di gustare le opere d'arte, ne sa trarre solamente effetti patonomici di eccitamento passionale e di attività pratica. Se è vero che la musica greca produceva tali effetti, « se bastavano alcuni accenti frigi a incoraggiare i soldati innanzi al nemico, e una melodia in modo dorico ad assicurare la fedeltà di una moglie il cui sposo era lontano, la perdita della musica greca potrà dolere ai generali e ai mariti, ma gli estetici e i compositori non avranno ragione di lamentarla » ⁴.

Un estetico
della Musica.
E. Hanslick.

¹ Si veda *Teoria*, pp. 125-6.

² *Vom Musikalisch-Schönen*, Lipsia, 1854, 7^a ediz., 1885 (trad. franc.: *Du beau dans la musique*, Parigi, 1877).

³ Op. cit., p. 20.

⁴ Op. cit., p. 98.

« Se ogni *Requiem* privo di senso, ogni rumorosa marcia funebre, ogni *Adagio* gemente avesse il potere di renderci tristi, chi potrebbe sopportare l'esistenza in siffatte condizioni? Ma che una vera opera musicale ci guardi in faccia, con gli occhi chiari e splendenti della bellezza, e noi ci sentiremo legati dal suo fascino invincibile, anche quando essa abbia per materia tutti i dolori del secolo »¹. Fine unico della musica (è questo il principio sostenuto dallo Hanslick) è la forma, il bello musicale. Per la quale affermazione gli herbartiani si mostrarono molto teneri verso di lui, come inatteso e vigoroso alleato; e lo Hanslick stesso, ricambiando le cortesie, si credette in dovere di rammentare, nelle edizioni posteriori del suo libro, lo Herbart e il suo fedele scolaro Roberto Zimmermann, il quale aveva dato (egli dice) « pieno svolgimento al gran principio estetico della forma »². Ma le lodi degli uni e la ossequente dichiarazione dell'altro nascevano da equivoco scambievole, perché « bello » e « forma » sono in un modo intesi dagli herbartiani e in un altro, affatto diverso, dallo Hanslick. Simmetria, rapporti meramente acustici, piaceri dell'orecchio, non costituiscono, secondo lui, il bello musicale³; le matematiche riescono affatto inutili all'Estetica della musica⁴. Il bello musicale è spirituale e significativo; ha pensieri, sí, ma pensieri musicali. « Le forme sonore non sono vuote, ma perfettamente piene; non potrebbero paragonarsi a semplici linee, delimitanti uno spazio; esse sono lo spirito che prende corpo e cava da sé medesimo la sua corporificazione. Più ancora che un arabesco, la musica è un quadro; ma un quadro il cui soggetto non può essere

Concetto della forma nello Hanslick.

¹ *Vom Musikalisch-Schönen*, p. 101.

² Op. cit., p. 119 n.

³ Op. cit., p. 50.

⁴ Op. cit., p. 65.

espresso a parole, né chiuso in un concetto preciso. C'è, nella musica, significato e c'è connessione, ma di natura specificamente musicale: la musica è un linguaggio, che noi intendiamo e parliamo, ma che ci è impossibile tradurre »¹. Lo Hanslick ammette che la musica, se non ritrae le qualità dei sentimenti, ne ritrae il tono o lato dinamico; se non i sostantivi, gli aggettivi; se non la « mormorante tenerezza » o il « coraggio impetuoso », certamente il « mormorante » e l'« impetuoso »². Il succo del suo libro è la negazione della possibilità di separare, in musica, forma e contenuto. « In musica, non vi ha un contenuto di fronte a una forma, perchè non vi ha forma fuori del contenuto ». « Si prenda un motivo, il primo che c'è: qual è il contenuto, quale la forma? dove comincia questa, dove finisce quello?... Che cosa si vuole chiamare contenuto? I suoni? Bene: ma essi hanno già ricevuto una forma. E che cosa si chiamerà forma? Anche i suoni? ma essi son già forma riempita, tale, cioè, che ha un contenuto »³. Osservazioni che testimoniano tutte di un'acuta penetrazione della natura dell'arte, quantunque non siano sempre formolate con rigore né concatenate in sistema. La credenza, che esse si riferissero a caratteri particolari della musica⁴ e non già universalmente a quello che è comune e costitutivo di qualsiasi forma d'arte, impediva allo Hanslick di vedere più oltre.

Altro estetico specialista è Corrado Fiedler, autore di parecchi scritti intorno alle arti figurative, il più importante dei quali s'intitola *L'origine dell'attività artistica* (1887)⁵.

¹ *Vom Musikalisch-Schönen*, pp. 50-1.

² Op. cit., pp. 25-39.

³ Op. cit., p. 122.

⁴ Op. cit., pp. 52, 67, 113, ecc.

⁵ CONRAD FIEDLER, *Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit*, Lipsia, 1887. Raccolto con altri dello stesso autore nel volume: *Schriften über d. Kunst*, ed. H. Marbach, Lipsia, 1896.

Nessuno forse meglio e piú eloquentemente del Fiedler ha dato risalto al carattere attivistico dell'arte, ch'egli paragona al linguaggio. « L'arte comincia proprio dove finisce l'intuizione (percezione). L'artista non si distingue dagli altri uomini per una speciale attitudine percettiva, perché sappia scorgere piú o piú intensivamente o possedga nel suo occhio una speciale virtù di scegliere, raccogliere, trasformare, nobilitare, illuminare, ma piuttosto per una sua dote particolare, che lo pone in grado di passare immediatamente dalla percezione all'espressione intuitiva: la sua relazione con la natura non è percettiva, ma espressiva ». « Chi sta a guardare passivamente, può ben credere di possedere il mondo visibile come un tutto immenso, vario e ricchissimo: la nessuna fatica onde è messo a parte di un'inesauribile moltitudine d'impressioni visive, la rapidità con cui le rappresentazioni attraversano la sua coscienza, gli danno la certezza di stare nel mezzo di un gran mondo visibile, sia pure che egli non possa in un singolo momento rappresentarselo come un tutto. Ma codesto mondo, grande, ricco, immensurabile, sparisce proprio nell'istante in cui la forza artistica si prova sul serio a impadronirsene. Già il primo tentativo a uscire dallo stato crepuscolare per giungere alla chiarezza visiva, restringe la cerchia delle cose da vedere. L'attività artistica si può concepire come continuazione di quella concentrazione della coscienza, primo passo per mettersi sulla via che conduce alla chiarezza, la quale si raggiunge soltanto col limitarsi ». Il processo spirituale e il processo corporale fanno, qui, una cosa sola; e « quell'attività, appunto perché spirituale, deve consistere in forme affatto determinate, tangibili, sensibilmente dimostrabili ». L'arte non è in rapporto di sudditanza verso la scienza. Come lo scienziato, l'artista tende a uscire dallo stato percettivo naturale e ad appropriarsi il mondo; ma vi sono regioni alle quali

Intuizione ed espressione.

le forme del pensiero e la scienza non conducono e conduce, invece, l'arte. La quale non è propriamente imitazione della natura, perché che cosa è la natura se non quella confusa congerie di percezioni e di rappresentazioni, di cui si è mostrata l'effettiva povertà? Ma si può dire, in altro senso, che sia imitazione della natura, in quanto essa non ha per fine di porgere concetti o di suscitare commozioni, cioè di produrre valori intellettuali e valori sentimentali. Produce bensì gli uni e gli altri, se così piace dire, ma di una qualità affatto propria, che consiste nella compiuta visibilità (*Sichtbarkeit*). — Si ha qui, e in modo più rigoroso e filosofico, la medesima sana concezione, la medesima viva penetrazione della natura dell'arte, che si è vista nello Hanslick. Al Fiedler si riattacca Adolfo Hildebrand, che anch'egli ha insistito sul carattere attivistico dell'arte, architettonico (egli dice) e non imitativo, riferendosi nelle sue dilucidazioni teoriche particolarmente alle opere della scultura, che è l'arte da lui esercitata¹.

Limiti angusti di queste teorie.

Ciò che si desidera nel Fiedler e negli altri scrittori della medesima tendenza è la concezione del fatto estetico, non come prodotto eccezionale di uomini eccezionalmente dotati, ma come attività di ogni istante dell'uomo, il quale non altrimenti possiede tutto ciò che possiede davvero del mondo se non in rappresentazioni-espressioni, e in tanto conosce in quanto produce². Propriamente, né il linguaggio è termine di paragone per l'arte, né l'arte pel linguaggio, perché il paragone si fa tra cose diverse almeno per un lato, e arte e linguaggio sono identici. La stessa critica si può muovere al filosofo francese Bergson, il

H. Bergson.

¹ *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 2ª ediz., 1898 (4ª ediz., Strasburgo, 1903).

² Si veda *Teoria*, pp. 12-18.

quale, nel suo libro sul *Riso*¹, espone una teoria dell'arte per piú rispetti simile a quella del Fiedler, ma peccante del pari nel concepire la facoltà artistica come diversa ed eccezionale rispetto al linguaggio di tutti i giorni. Nella vita ordinaria (osserva il Bergson), la piena individualità delle cose sfugge, e di esse si vede solo quanto occorre pei nostri bisogni pratici. Il linguaggio convalida tale semplificazione, perché i nomi, tranne quelli propri, sono tutti di generi o classi. Ma di tanto in tanto, quasi per distrazione, la natura suscita anime piú divise e distaccate (gli artisti), che ritrovano e rivelano la ricchezza nascosta sotto i pallidi segni, sotto le « etichette » della vita ordinaria e aiutano gli altri (i non artisti) a vedere qualcosa di ciò ch'essi vedono, adoperando a questo intento colori, forme, connessioni ritmiche di parole, e quei ritmi di vita e di respiro ancora piú intimi all'uomo, che sono i toni musicali.

All'esigenza di pensare il concetto dell'arte nella sua universalità, facendolo coincidere con la pura e genuina conoscenza intuitiva, sarebbe potuto giovare forse, nella rovina della metafisica idealistica, un sano ritorno al Baumgarten, ossia un ravvivamento e insieme una correzione, mercé i nuovi concetti acquisiti, di quella « Logica estetica » che il vecchio filosofo settecentesco aveva tentata. Ma Corrado Hermann, che nel 1876 bandì il ritorno al Baumgarten², rese un cattivo servizio a una causa che poteva essere non cattiva. Secondo lui, Estetica e Logica sono scienze normative; ma nella Logica non esiste, come nell'Estetica, « una determinata categoria di oggetti esterni, adeguati

Tentativi
di ritorno al
Baumgarten.
C. Hermann.

¹ H. BERGSON, *Le rire*, Essai sur la signification du comique, Parigi, 1900, pp. 153-161.

² CONRAD HERMANN, *Die Ästhetik in ihrer Geschichte und als wissenschaftliches System*, Lipsia, 1876.

esclusivamente in modo specifico alla facoltà del pensiero »; e, d'altra parte, « le opere e i risultati del pensiero scientifico non sono così esteriori e sensibilmente intuitivi come quelli dell'invenzione artistica ». Tanto la Logica quanto l'Estetica si riferiscono, non al sentire e pensare empirico dell'anima, ma a quello puro e assoluto. L'arte elabora una rappresentazione che sta in mezzo tra il singolo e l'universale. Il bello esprime la perfezione specifica, il carattere proprio e, per così dire, doveroso (*seinsollend*) delle cose. La forma è « il limite esterno sensibile, o il modo di apparizione di una cosa, in contrapposto al nocciolo della cosa stessa e al suo contenuto essenziale e sostanziale ». Contenuto e forma sono entrambi estetici, e l'interesse estetico concerne la totalità dell'oggetto bello. L'attività artistica non ha un organo speciale, quale il pensiero ha nel linguaggio. L'estetico, come il lessicografo, avrebbe l'obbligo di venire compilando un dizionario di toni e colori, e dei vari significati che questi possono ricevere ¹. Lo Hermann, come si vede da questo florilegio, accoglie insieme le proposizioni più contrastanti. Accoglie perfino la legge estetica della sezione aurea e l'applica alla tragedia: la parte maggiore della linea è l'eroe tragico; la pena, che lo colpisce (la linea intera), è proporzionata alla grandezza della sua colpa di tanto di quanto egli è uscito fuori della misura comune (la parte minore della linea) ². Il che ha quasi l'aria di uno scherzo. — Senza diretto ricollegamento al Baumgarten, è stata proposta una riforma dell'Estetica, da trattarsi come « scienza della conoscenza intuitiva », in un povero opuscolo di un Willi Nef (1898) ³, il quale fa anche le bestie partecipi della sua

¹ *Die Aesthetik*, ecc., passim.

² Op. cit., § 56.

³ WILLI NEF, *Die Aesthetik als Wissenschaft der anschaulichen Erkenntniss*, Lipsia, 1898.

« conoscenza intuitiva », distingue in questa un lato formale (l'intuizione) e un contenuto o lato materiale (la conoscenza), e considera come appartenenti alla conoscenza intuitiva il commercio ordinario degli uomini tra loro, i giochi e l'arte.

A conciliare in qualche modo contenuto e forma nell'unità dell'espressione si è travagliato lo storico inglese dell'Estetica, il Bosanquet (1892). « Il Bello (dice il Bosanquet nell'introduzione alla sua storia) è ciò che ha espressività caratteristica o individuale per la percezione sensibile o per l'immaginazione, soggetta alle condizioni della generale o astratta espressività per lo stesso mezzo ». « Il tormento della vera Estetica (osserva in altro luogo) è nel mostrare come la combinazione di forme decorative nelle rappresentazioni caratteristiche, per una intensificazione del carattere essenziale immanente in esse fin dal principio, le assoggetti a un significato centrale, che sta alla loro complessa combinazione come il loro astratto significato sta a ciascuna di esse isolatamente »¹. Ma il problema, proposto nel modo che viene suggerito dall'antitesi tra le due scuole (contenutistica e formalistica) dell'Estetica tedesca, diventa, per quel che a noi sembra, insolubile.

In Italia, il De Sanctis non formò una scuola di scienza estetica. Il pensiero di lui fu presto frainteso e ammisero da coloro che pretesero correggerlo e tornarono nel fatto alle viete concezioni rettoriche di un'arte che consisterebbe un po' nel contenuto e un po' nella forma. Soltanto nell'ultimo decennio è ricominciata un'indagine di carattere filosofico, che ha avuto occasione dai dibattiti intorno alla natura della storia² e ai suoi rapporti con l'arte e con la

Ecllettismo.
B. Bosanquet.

Estetica dell'espressione.
Stato presente.

¹ A *History of Æsthetics*, pp. 4-6, 372, 391, 447, 458, 466.

² B. CROCE, *La Storia ridotta sotto il concetto generale dell'Arte*, 1893 (ora in *Primi saggi*, Bari, 1919). P. R. TROJANO, *La Storia come scienza*

scienza, e ha trovato alimento nelle polemiche sorte a proposito delle opere postume del De Sanctis¹. Lo stesso problema dei rapporti tra storia e scienza, e della diversità o antitesi di queste due, è ricomparso anche in Germania, senza per altro che sia stato messo in giusta relazione col problema estetico². Queste indagini e discussioni, e il risveglio di una Linguistica pregna di filosofia per opera del Paul e di qualche altro, offrono, a nostro parere, un terreno ben più favorevole allo svolgimento scientifico dell'Estetica che non le alture del misticismo e le bassure del positivismo e sensualismo.

sociale, vol. I, Napoli, 1897; G. GENTILE, *Il concetto della Storia* (in *Studi storici* del Crivellucci, 1889). Si veda anche F. DE SARLO, *Il problema estetico*, in *Saggi di filosofia*, vol. II, Torino, 1897; e poi, del medesimo autore: *I dati dell'esperienza psichica*, Firenze, 1903, nel capitolo di conclusione.

¹ *La letteratura italiana nel secolo XIX*, a cura di B. Croce, Napoli, 1896, e *Scritti vari*, ed. Croce, ivi, 1898, 2 voll. (Si veda ora nel vol. del CROCE, *Una famiglia di patrioti e altri saggi storici e critici*, Bari, 1919, nella parte III).

² H. RICKERT, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Friburgo i. B., 1896-1902.

XIX

SGUARDO ALLA STORIA

DI ALCUNE DOTTRINE PARTICOLARI

Siamo giunti al termine della nostra storia. E, avendo passato in rassegna i travagli e i dubbî attraverso i quali si pervenne alla scoperta del concetto estetico; le vicende di oblio, e poi di reviviscenza e di rinnovata scoperta, cui andò sottomesso; le varie oscillazioni e manchevolezze nel determinarlo esattamente; e il risorgere trionfale e invadente di vecchi errori, che parevano superati; possiamo ora concludere, senz'aver l'aria di asserire cosa arrischiata, che di Estetica propriamente detta, anche negli ultimi due secoli d'intensificazione di tali ricerche, se n'è avuta ben poca. Rari ingegni hanno colpito il punto giusto e l'hanno sostenuto con energia, con conseguenza, con pienezza di coscienza. Di certo, altre affermazioni vere, che si riconducono al medesimo punto giusto, si potrebbero raccogliere in copia dagli scrittori non filosofi, dai critici d'arte e dagli artisti, dall'opinione comune, e perfino dai proverbî; e per esse quei pochi filosofi apparirebbero non più isolati, anzi in numerosa compagnia e in perfetto accordo con la volontà popolare, col buon senso universale. Ma se, come disse lo Schiller, il ritmo della filosofia è per l'appunto allontanarsi dall'opinione comune per ritornarvi con migliori forze, è anche evidente che allon-

Risultato della storia dell'Estetica.

tanarsi è necessario; e, nell'allontanarsi, consiste il processo della scienza, cioè tutta la scienza. Nel percorrere questo faticoso processo ebbero luogo in Estetica quegli errori, che furono insieme deviazioni dalla verità e conati di elevarsi o rievularsi a essa: tali l'edonismo dei sofisti e retori dell'antichità, dei sensualisti del Settecento e della seconda metà dell'Ottocento; l'edonismo moralistico di Aristofane, degli stoici, degli eclettici romani, degli scrittori medievali e dei trattatisti del Rinascimento; l'edonismo ascetico e conseguente di Platone e dei Padri della chiesa, e di qualche rigorista medievale, o anche modernissimo: tale, infine, il misticismo estetico, comparso per la prima volta con Plotino e risorto di tratto in tratto, fino ai suoi ultimi e maggiori trionfi nel periodo classico della filosofia germanica. Tra questi indirizzi variamente erronei, soleanti per ogni parte il campo del pensiero, sembra quasi un tenue aureo rivoletto quello formato dall'acuto empirismo di Aristotele, dalla possente penetrazione del Vico, dalle analisi dello Schleiermacher, dello Humboldt, del De Sanctis, e di alcuni altri che rispondono con minor voce. Questa serie di pensatori basta perché si debba riconoscere che la scienza estetica non è più da scoprire; ma l'essere così pochi, e spesso mal giudicati, ignorati, contrastati, mena insieme a concludere ch'essa è ancora agli inizi.

Storia della scienza, e storia della critica scientifica degli errori particolari.

La nascita di una scienza è come la nascita di un essere vivo: il suo sviluppo ulteriore consiste, come ogni vita, nel lottare contro le difficoltà e gli errori, generali e particolari, che da ogni lato l'insidiano. Le forme degli errori, e dei loro miscugli tra loro e con la verità, sono svariatissime; ed estirpato uno, ne sorge un altro, e quelli già estirpati risorgono di tratto in tratto, sebbene non mai con le medesime sembianze. Onde la perenne necessità della critica scientifica, e l'impossibilità che una scienza si riposi come qualcosa di compiuto e definitivo, di non più discusso.

Degli errori, che si potrebbero dire generali, negazioni del concetto stesso dell'arte, si è già fatta menzione via via, nel corso di questa Storia; dalla quale si sarà potuto ricavare che non sempre all'ingenua informazione del vero si è accompagnata una larga ricognizione del terreno avversario. Passando ora agli errori cosiddetti particolari, è chiaro che essi, se si sciogliono gl'ibridi miscugli e si superano le forme immaginose onde sono rivestiti, si riducono a tre capi, secondo i quali sono stati già criticati nella parte teorica di questo lavoro. Possono, cioè, essere errori: a) contro la qualità caratteristica del fatto estetico; b) contro quella specifica; c) contro quella generica: contraddizioni cioè ai caratteri di intuizione, di conoscenza e di spiritualità. Tra gli errori di queste varie categorie noi indicheremo brevemente la storia di quelli, che hanno avuto maggiore importanza o che ancora perdurano. Più che una storia, dunque, il nostro sarà un saggio di storia, bastevole a mostrare che, anche nella critica degli errori particolari, la scienza estetica è agli inizi. Ché se di quegli errori alcuni sono in decadenza o quasi dimenticati, non si può dire che siano morti o moribondi di morte legale, cioè di critica scientificamente condotta. Dimenticare o respingere istintivamente non è negare scientificamente.

1

LA RETTORICA O TEORIA DELLA FORMA ORNATA

Procedendo per ordine d'importanza, non si può non dare in tale rassegna il primo posto alla teoria della Rettorica, ossia della Forma ornata.

Ma non sarà inopportuno anzitutto notare che ciò che nei tempi moderni è stato chiamato « Rettorica », vale

La Rettorica
nel senso an-
tico.

a dire la dottrina della forma ornata, contiene qualcosa di più e molto di meno rispetto a quello che gli antichi intendevano con la medesima parola. La Rettorica, nel significato moderno, è principalmente una teoria dell'elocuzione; ma l'elocuzione (λέξεις, φράσεις, ἐπιμήνεια, *elocutio*) formava una soltanto, e neppure la prima, delle sezioni della Rettorica antica. La quale, considerata nel suo complesso, consisteva propriamente in un manuale o prontuario per gli avvocati e per gli uomini politici, e concerneva i due o i tre «generi» (giudiziale, deliberativo e dimostrativo), e dava consigli e forniva modelli a coloro che volessero produrre determinati effetti per mezzo della parola. La definizione dei primi retori siciliani, degli scolari di Empedocle (Corax, Tisias, Gorgia), degli inventori insomma di codesta disciplina, resta sempre la più esatta: la Rettorica è operatrice di persuasione (πειθοῦς δημιουργός). Si trattava di esporre in essa i modi nei quali si può per mezzo della parola indurre altrui in una certa credenza, in un certo stato d'animo; onde il «rendere forte la parte debole» (τὸ τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν), l'«accrescere e il diminuire, secondo l'occorrenza» (*eloquentia in augendo minuendoque consistit*), il monito di Gorgia di «volger la cosa a riso, se l'avversario la prende sul serio, e di prenderla sul serio, se la volge a riso»¹; e simili accorgimenti, diventati famosi. Chi fa ciò, non è soltanto uomo estetico, che dice bellamente quanto ha da dire; è anche, e soprattutto, uomo pratico, mirante a un fine pratico. Ma in quanto tale non può sottrarsi alla responsabilità morale di ciò che fa; e qui si annoda la polemica platonica contro la Rettorica, cioè contro i ben parlanti ciarlatani politici e contro gli avvocati e giornalisti senza coscienza. E Pla-

Critiche moralistiche che le si rivolsero.

¹ Pel detto di Gorgia, ARISTOT., *Rhet.*, III, c. 18.

tone non aveva torto nel condannare la Rettorica (allorché è disgiunta dal fine buono), quale arte biasimevole e spregevole, diretta ad adulare le passioni, cucina che rovina lo stomaco o belletto che guasta il volto. Ma, anche se la teoria della Rettorica si fosse conciliata con l'Etica, diventando una vera guida dell'anima (ψυχγωγία τις διὰ τῶν λόγων); anche se la critica di Platone si fosse riferita solo all'abuso di essa (di tutto si può abusare, osservava Aristotele, tranne che della virtù); anche se la Rettorica fosse stata purificata, facendo uscire l'oratore, come Cicerone voleva, *non ex rhetorum officinis sed ex academiæ spatiis*¹, e imponendogli, con Quintiliano, di essere *vir bonus dicendi peritus*²; restava sempre vero ch'essa non poteva costituire scienza regolare, essendo formata da una congerie di cognizioni d'indole disparata. Tali

Congerie senza sistema.

erano le descrizioni degli affetti e passioni, i ragguagli sulle istituzioni politiche e giuridiche, le teorie del sillogismo abbreviato o entimema, della prova che versa sui probabili, dell'esposizione pedagogica e popolare, dell'elocuzione letteraria, della declamazione e mimica, della mnemonica, e così via.

Il ricco e disparato contenuto di quest'antica Rettorica (la quale raggiunse la sua più alta fioritura con Ermagora di Temnos nel secondo secolo a. C.), si venne assottigliando via via, col decadere del mondo antico e col mutare delle condizioni politiche. Non ci è dato qui proseguire le vicende di essa nel Medioevo e la parziale sostituzione ch'ebbe nei formulari e nelle *Artes dictandi* (come poi nei trattati circa l'arte del predicare); né riferire le osservazioni di scrittori, quali il Patrizzi e il Tassoni, circa le cause per cui era divenuta quasi straniera al mondo del

Vicende di essa nel Medioevo e nel Rinascimento.

¹ CICERO, *Orat. ad. Brut.*, introd.

² QUINTIL., *Inst. orat.*, XII, c. 1.

loro tempo¹: storia che meriterebbe di essere narrata, ma che qui non trova luogo. E diremo soltanto che mentre le condizioni di fatto corrodevano da tutti i lati quel corpo di cognizioni, Luigi Vives, Pietro Ramo (Ramus), il Patrizzi stesso presero a criticarlo in quanto sistema.

Critiche del
Vives, Ramus
e Patrizzi.

Il Vives metteva in vivo rilievo il confusionismo degli antichi trattatisti, che abbracciavano *omnia* e congiungevano elocuzione e morale, imponendo all'oratore gli obblighi del *vir bonus*. Delle cinque parti dell'antica Rettorica egli ne respingeva quattro come estranee: la memoria, ch'è necessaria a tutte le arti; l'invenzione, ch'è materia di ciascun'arte in particolare; la recita, ch'è parte estrinseca; la disposizione, che spetta all'invenzione; e riteneva la sola elocuzione, la quale tratta non del *quid dicendum*, ma del *quemadmodum*, estendendola non solo ai tre generi, ma anche alla storia, all'apologo, alle epistole, alle novelle, alla poesia². Di questa estensione si hanno appena lievi tentativi nell'antichità, in qualche retore il quale timidamente incluse nella Rettorica per l'appunto il γένος ιστορικόν e l'ἐπιστολικόν, e, incontrando opposizioni, le questioni infinite, cioè meramente teoriche e senza rapporto con casi pratici, come a dire il genere scientifico o filosofico³: gli altri avevano giudicato con Cicerone⁴, che quando si è data l'arte della cosa più difficile, dell'eloquenza giudiziaria, il resto è facile come un gioco (*ludus est homini non hebeti....*). — Il Ramo e il suo scolaro Omer Talon, rimproverando ad Aristotele, Cicerone e Quintiliano la confusione tra Dialettica e Rettorica, assegnavano

¹ FRAN. PATRIZZI, *Della Rhetorica*, dieci dialoghi, Venezia, 1562, dial. 7; TASSONI, *Pensieri diversi*, libro X, c. 15.

² *De causis corruptarum artium*, 1531, libro IV; *De ratione dicendi*, 1533.

³ CICER., *De orat.*, I, cc. 10-11; QUINTIL., *Inst. orat.*, III, c. 5.

⁴ *De orat.*, II, cc. 16-7.

alla prima l'invenzione e la disposizione, riserbando, d'accordo col Vives, alla Rettorica convenientemente intesa la sola « elocuzione »¹. Il Patrizzi, invece, negava all'una e all'altra carattere di scienza, e le riconosceva semplici « facultà », che non hanno materia particolare (epperò nemmeno i tre generi) e differiscono tra loro solamente nel farsi la Dialettica per dialogo e versare sul necessario, laddove la Rettorica si fa con parlare disteso e tende a persuadere circa l'opinabile. Anche il Patrizzi, per altro, notava che del « parlar congiunto » si servono tutti, storici, poeti, filosofi, non meno dell'oratore, e s'accostava per tal modo alla medesima conclusione del Vives².

Ciò nonostante, il corpo di dottrine rettoriche continuò a vivere tenacemente nelle scuole. Il Patrizzi fu trascurato; il Ramo e il Vives, se ebbero qualche seguace (quali Francesco Sanchez e il Keckermann), di solito valsero unicamente come pietre di scandalo pei tradizionalisti. Perfino i filosofi rispettarono la Rettorica: il Campanella, nella sua filosofia razionale, la definiva: « *quodammodo Magicæ portiuncula, quæ affectus animi moderatur et per ipsos voluntatem ciet ad quæcumque vult sequenda vel fugienda* »³. Il Baumgarten ne desumeva la partizione della sua Estetica in euristica, metodologia e semiotica (invenzione, disposizione, elocuzione), passata tale quale nel Meier. E quest'ultimo ha, fra i tanti suoi, un libercolo di *Dottrina teoretica della commozione degli affetti*⁴, da lui considerata quale introduzione psicologica alla dottrina estetica. D'al-

Sopravvivenze nei tempi moderni.

¹ P. RAMUS, *Inst. dialecticæ*, 1543; *Scholæ in artes liberales*, 1555, ecc.; TALEUS, *Instit. orator.*, 1545.

² *Della Rhetorica*, dial. 10, e passim.

³ *Ration Philos.*, pars tertia, videlicet *Rhetoricorum liber unus iuxta propria dogmata* (Parigi, 1636), c. 3.

⁴ *Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt*, Halle, 1744.

tra parte, Emanuele Kant, nella *Critica del giudizio*, notava che l'eloquenza, in quanto *ars oratoria* o arte di persuadere mercé la bella apparenza e forma di dialettica, è da distinguere dal bel parlare (*Wohlredenheit*); e che l'arte oratoria, adoperando pei propri fini le debolezze degli uomini, « non è degna di alcuna stima » (*gar keiner Achtung würdig*)¹. Ma nelle scuole perdurò in celebri compilazioni, tra le quali fu quella dovuta al gesuita francese padre Domenico de Colonia, adoperata ancora fino a pochi decenni addietro. Anche oggi si notano, nelle cosiddette Istituzioni di letteratura, sopravvivenze della Rettorica antica, segnatamente nei capitoli sul genere oratorio; e anche oggi si compongono, benché di rado, manuali di eloquenza giudiziaria o sacra (Ortloff, Whately, ecc.)². Si può dire, tuttavia, che la Rettorica, nel significato antico della parola, sia di fatto sparita dalla sistematica delle scienze: nessun filosofo ne farebbe più, come ai suoi tempi il Campanella, una speciale sezione della filosofia razionale.

La Rettorica nel senso moderno Teoria della forma letteraria.

Con processo inverso si venne affermando nei tempi moderni, e componendo in corpo dottrinale, la teoria dell'elocuzione e del bel parlare. Ma l'idea ne era, come si è detto, antica, e antico del pari ne fu il modo di esplicazione, ossia la dottrina della doppia forma e il concetto della forma ornata.

Il concetto dell'ornato.

Il concetto dell' « ornato » si dovè presentare spontaneo alle menti tostoché si cominciò a fare attenzione alla virtù del parlare, ascoltando le recite dei poeti³ o assistendo alle lotte oratorie delle pubbliche assemblee. Dovè

¹ *Kritik d. Urtheilskraft*, § 53 e n.

² H. F. ORTLOFF, *Die gerichtliche Redekunst*, Neuwied, 1887; R. WHATELY, *Elementi di Rettorica*, trad. ital., Pistoia, 1889.

³ ARISTOT., *Rhet.*, III, c. 1.

parere, infatti, che il parlar bene differisse dal parlar male, o il parlare che piaceva più da quello che piaceva meno, o il parlare grave e solenne dal parlare alla buona e familiare, per un dippiù, per un'aggiunta, che l'abilità personale dell'oratore sapeva ricamare sul canovaccio ordinario. Per queste considerazioni i retori greco-romani, al pari di quelli indiani (ché spontaneamente si appigliarono al medesimo espediente), accanto alla forma nuda (ψιλή) o meramente grammaticale distinsero la forma contenente un dippiù, che dissero l'ornato, il κόσμος. « *Ornatum est* (basta per tutti citare Quintiliano) *quod perspicuo ac probabili plus est* »¹.

L'ornato come aggiuntivo ed estrinseco è il fondamento della teoria che Aristotele, filosofo della Rettorica, dette della regina di tutti gli ornati, della metafora. La quale, secondo lui, suscita gran piacere perché, accostando termini diversi e facendo scoprire rapporti di specie e generi, produce « insegnamento e conoscenza per via del genere » (μάθησιν καὶ γνῶσιν διὰ τοῦ γένους), e quel facile imparare che è cosa dolce all'uomo². Il che val quanto dire che la metafora aggiungerebbe al concetto, del quale si sta trattando, uno scintillio di minori conoscenze incidentali, quasi a divagazione e sollievo e piacevole istruzione dell'animo.

Dell'ornato si solevano fare molte divisioni e suddivisioni. Aristotele (e già prima di lui, poco diversamente, Isocrate), classificava gli ornati, che varieggiavano la forma chiara e nuda, in provincialismi, traslati ed epiteti, allungamenti, troncamenti e abbreviazioni dei vocaboli e in altre cose che s'allontanano dall'uso comune, e poi ancora nel ritmo e nell'armonia. Dei traslati distingueva quattro classi, dal genere alla specie, dalla specie al genere, dalla specie

Classi di ornato.

¹ QUINT., *Inst. orat.*, VIII, c. 3.

² *Rhet.*, III, c. 10.

alla specie, e per proporzione¹. Dopo Aristotele, all'elocuzione rivolsero i loro studî specialmente Teofrasto e Demetrio Falereo; e per opera di questi retori e dei loro successori la classificazione dell'ornato si venne solidificando nella bipartizione di tropi e figure (schemi), e delle figure in figure di parola (σχήματα τῆς λέξεως) e di pensiero (τῆς διανοίας), e delle figure di parola in grammaticali e rettoriche, e di quelle di pensiero in patetiche ed etiche. Dei soli traslati si enumeravano, a dir poco, quattordici forme: metafora, sineddoche, metonimia, antonomasia, onomatopeia, catacresi, metalepsi, epiteto, allegoria, enigma, ironia, perifrasi, iperbato e iperbole; ciascuna con sottospecie e con a fronte il vizio correlativo. Le figure di parola si contavano su per giù in una ventina (ripetizione, anafora, antistrofe, climax, asindeto, assonanza, ecc.); e in altrettante quelle di pensiero (interrogazione, prosopopea, etiopeia, ipotiposi, commozione, simulazione, esclamazione, apostrofe, reticenza, ecc.). Divisioni tutte che, se possedevano qualche valore come aiuto alla memoria in rapporto a particolari forme letterarie, razionalmente considerate erano affatto cervelotiche. Tanto che alcune classi di ornato ora si vedono collocate fra i tropi ora tra le figure, e ora tra le figure di parola ora tra quelle di pensiero, senza che di ciò si possa mai dare altra ragione fuori dell'arbitrio o dell'impaccio del retore, che così ordina o dispone alla meglio. E poichè tra gli scopi cui possono adempiere le categorie rettoriche è quello d'indicare la divergenza di una espressione da un'altra, assunta a libito come propria², s'intende perchè gli antichi definissero la metafora « *verbo vel sermonis a propria signi-*

¹ *Poet.*, cc. 19-22; cfr. *Rhet.*, III, cc. 2, 10.

² *Teoria*, p. 80.

ficatione in aliam cum virtute mutatio », e la figura: « *conformatio quædam orationis remota a communi et primum se offerenti ratione* »¹.

Contro la teoria dell'ornato, ossia della doppia forma, non si levò, che si sappia, alcuna ribellione nell'antichità. Si ode bensì talvolta sentenziare da Cicerone, da Quintiliano, da Seneca o da altri: *Ipsæ res verba rapiunt — Pectus est quod disertos facit et vis mentis — Rem tene, verba sequentur — Curam verborum rerum volo esse sollicitudinem — Nulla est verborum nisi rei cohærentium virtus*. Ma queste proposizioni non avevano il significato pregnante, che noi moderni saremmo portati a ritrovarvi; erano, se si vuole, contraddizione alla teoria dell'ornato, ma contraddizione non avvertita, e perciò inefficace: proteste del buon senso, che non abbattevano la fallace dottrina delle scuole. La quale era altresì protetta da un congegno prudenziale, da una valvola di sicurezza, impedente alla sua intrinseca assurdità di scoppiare chiara e aperta. Se l'ornato consisteva in un *plus*, in quale misura conveniva usarne? se esso dava piacere, non si doveva concludere che, usandone molto, si avrebbe piacere grande; usandone strabocchevolmente, piacere strabocchevole? Qui il pericolo; e i retori corsero come per istinto al riparo, impugnando a difesa l'arma del « conveniente » (πρέπον). Dell'ornato è da usare né troppo né poco; *in medio virtus*; tanto che sia conveniente (ἀλλὰ πρέπον); bisogna mescerne nello stile « una certa dose », diceva Aristotele (δεῖ ἄρα μετρίως αὐτῶν πρὸς τοῦτοις); l'ornato (ammoniva il medesimo autore) dev'essere condimento e non cibo (ἡδυσμα, οὐκ ἔδεσμα)². Il conveniente era concetto affatto estraneo a quello dell'ornato; era un rivale, un nemico, destinato a soppiantarlo: a che, infatti, conveniente? al-

Il concetto del conveniente.

¹ QUINT., *Instit. orat.*, VIII, c. 6; IX, c. 1.

² ARISTOT., *Rhet.*, III, c. 2; *Poet.*, c. 22.

l'espressione; ma quel ch'è conveniente all'espressione, non può dirsi ornato e aggiunto estrinseco, coincidendo invece con l'espressione stessa. Pure, i retori fecero stare insieme in pacifica compagnia κόσμος e πρέπον, l'ornato e il conveniente, senza darsi pensiero di mediarli in un terzo concetto. Solo lo pseudo-Longino, all'osservazione del suo predecessore Cecilio che non fossero da adoperare più di due o tre metafore nel medesimo luogo, rispondeva che bisogna usarle in quei luoghi dove l'affetto (τὰ πάθη) va a guisa di torrente e porta seco come necessaria (ὡς ἀναγκαῖον) la moltitudine di quei traslati ¹:

La teoria dell'ornato nel Medioevo e nel Rinascimento.

Serbata nelle compilazioni della tarda antichità (quali le opere di Donato e di Prisciano e il celebre trattato allegorico di Marciano Capella), e nei compendî di Beda, di Rabano Mauro e di altri, la teoria dell'ornato passò al Medioevo, durante il quale la Rettorica, insieme con la Grammatica e la Logica, continuò a comporre il trivio delle scuole. Essa era allora favorita in certo modo dal fatto che gli scrittori o letterati si valevano di una lingua morta; onde veniva rafforzata l'opinione che la bella forma fosse, non già cosa spontanea, ma lavoro di trapunto e sopraggitto. Nel Rinascimento, rimase prevalente e fu ristudiata sulle migliori fonti classiche: ai libri di Cicerone si aggiunsero le *Istituzioni* di Quintiliano e poi la *Rettorica* aristotelica, con tutta la corona dei minori retori latini e greci, tra i quali Ermogene, con le sue celebri *Idee*, prediletto e messo in voga da Giulio Camillo ².

E anche quegli scrittori che arditamente criticarono il sistema della Rettorica antica risparmiarono la teoria dell'ornato. Certo, il Vives lamentava la « smodata sotti-

¹ *De sublimitate* (in *Rhet. græci*, ed. Spengel, vol. I), § 32.

² GIULIO CAMILLO DELMINIO, *Discorso sopra le Idee di Ermogene* (in *Opere*, Venezia, 1560); e traduz. di Ermogene (Udine, 1594).

gliezza greca », che aveva in questa materia moltiplicato le distinzioni senza diffondere la luce ¹; ma contro l'ornato non pigliava partito con risolutezza. Il Patrizzi si mostrava scontento degli antichi, i quali non avevano ben definito che cosa fosse l'ornato; ma ammetteva ornati e metafore, anzi sette maniere di « parlar congiunto »: narramento, provamento, ampliamento, diminuiamento, ornamento col suo contrario, innalzamento e abbassamento ². La scuola del Ramo continuò ad assegnare alla Rettorica l' « abbellimento » dei pensieri. Per la grande estensione e intensificazione della vita e della letteratura nel Cinquecento, sarebbe assai agevole raccogliere sentenze che, come quelle di cui abbiamo dato esempî per l'antichità, affermavano la stretta dipendenza delle parole dalle cose da esprimere; e vivaci effusioni contro i pedanti e contro le forme pedantesche e comandate del bel parlare. Ma che per ciò? La teoria nell'ornato era sempre nello sfondo, tacitamente ammessa da tutti come indiscutibile. « *Escribo como hablo* (dice, per es., nella sua professione di fede stilistica Juan de Valdés): *solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo cuanto más llanamente me es posible, porque, á mi parecer, en ninguna lengua está bien la afectación* ». Ma il Valdés scrive anche che il ben parlare consiste « *en que digais lo que quereis con las menos palabras que pudiéredes, de tal manera que.... no se pueda quitar ninguna sin ofender á la sentencia, ó al encarescimiento, ó á la elegancia* » ³. Dove si vede come l'amplificazione e l'eleganza siano concepite estrinseche alla sentenza o contenuto. — Un raggio di luce rifugge nel

¹ *De causis corruptar. artium*, l. c.

² *De la Rhetorica*, dial. 6.

³ *Diálogo de las lenguas* (ediz. di MAYANS Y SISCAR, *Ortígenes de la lengua española*, Madrid, 1873), pp. 115, 119.

Montaigne; il quale, innanzi alle sudate categorie ornamentistiche dei retori, osserva: « *Oyez dire Metonymie, Metaphore, Allegorie, et aultres tels noms de la Grammaire; semble il pas qu'on signifie quelque forme de langage rare et pellegrin? Ce sont tiltres qui touchent le babil de vostre chambrière* »¹. Cioè, sono tutt'altro che linguaggio remoto dalla *primum se offerenti ratione*.

Riduzioni al-
l'assurdo nel
s. XVII.

L'insostenibilità della teoria dell'ornato cominciò a essere avvertita nella decadenza letteraria italiana del Seicento, quando, mutata la produzione letteraria in un gioco di vane forme, il conveniente, violato in pratica, fu anche abbandonato o trascurato in teoria, e considerato come limite arbitrariamente imposto al principio fondamentale dell'ornato. Gli oppositori del concettismo o secentismo (Matteo Pellegrini, l'Orsi e altri) sentivano il vizio della produzione letteraria contemporanea, intravedevano che la decadenza nasceva dal non essere ormai la letteratura espressione seria di un contenuto, ma restavano imbarazzati dai raziocinî dei sostenitori del cattivo gusto, i quali mostravano la cosa come pienamente conforme alla teoria letteraria dell'ornato, base comune ad ambedue le parti disputanti. Invano i primi ricorrevano al « conveniente », al « moderato », al « fuggir l'affettazione », all'ornato che dev'esser « condimento e non cibo », e a tutti gli altri strumenti bastevoli in tempi nei quali la gagliarda vitalità artistica e il sicuro gusto estetico sono spontanei correttivi delle dottrine inesatte. Gli altri rispondevano che non c'era ragione di non usare molti ornamenti, quando si hanno a propria disposizione; di non fare pompa d'ingegno, potendo farla sterminata².

¹ *Essais*, I, c. 52 (ed. Garnier, I, 285): cfr. ivi, cc. 10, 25, 39; II, c. 10.

² CROCE, *I trattatisti italiani del concettismo*, pp. 8-22 (e ora in *Problemi di Estetica*, Bari, 1910).

La stessa reazione contro l'abuso dell'ornato, contro i « concetti alla spagnuola e all'italiana » (i cui teorici erano stati il Gracian in Ispagna e il Tesauro in Italia) ebbe luogo in Francia. « *Laissez à l'Italie De tous ces faux brillants l'éclatante folie* »; « *Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, Et les mots, pour le dire, arrivent aisément* »¹. E tra i piú aspri critici del concettismo fu il già ricordato gesuita Bouhours, autore della *Manière de bien penser dans les œuvres d'esprit*. Si polemizzò allora caldamente intorno alle forme rettoriche; e l'Orsi, nazionalistico avversario del Bouhours (1703), sostenne che tutti gli ornati ingegnosi riposano sopra un termine medio e si riducono a un sillogismo rettorico, e che l'ingegnosità consiste nel vero che sembra falso o nel falso che sembra vero². Quelle polemiche, se per allora non produssero gran risultato scientifico, prepararono le menti a maggiore libertà; e, come si è notato altrove³, non restarono forse senza efficacia sul Vico, il quale, nel porre il suo nuovo concetto della fantasia poetica, scorse chiaramente che da esso venivano rinnovate da cima a fondo anche le teorie della Rettorica, le figure e i tropi, non piú « capricci di piacere », ma « necessità della mente umana »⁴.

Le teorie rettoriche dell'ornato erano, invece, serbate gelosamente intatte dal Baumgarten e dal Meier. Ma in Francia, intanto, vigorosamente le scrollava Cesare Chesneau, signore Du Marsais; il quale dié fuori, nel 1730, un trattato sui *Tropi* (settima parte di una sua *Grammatica generale*⁵), in cui svolgeva, a proposito delle metafore, la

Polemiche intorno alla teoria dell'ornato.

Il Du Marsais e le metafore.

¹ BOILEAU, *Art poétique*, I, vv. 43-44, 153-154.

² G. G. ORSI, *Considerazioni sopra la maniera di ben pensare*, ecc., 1703 (ristampa di Modena, 1735, con tutte le polemiche relative).

³ Si veda sopra, pp. 253-4.

⁴ Si veda sopra, pp. 248-9.

⁵ *Des Tropes ou des differens sens dans lesquels on peut prendre un même*

medesima osservazione già fatta dal Montaigne; e forse al Montaigne s'ispirava, benché non ne faccia menzione. Si dice (osservava il Du Marsais) che le figure siano modi di parlare e giri di espressione lontani dall'ordinario e dal comune; il che è affatto vuoto e val quanto dire « che il figurato è diverso dal non figurato, e che le figure sono figure e non già non-figure ». D'altra parte, non è punto esatto che le figure si allontanino dal parlare comune, perché anzi « niente è più naturale, ordinario e comune di esse: si fanno più figure in un giorno di mercato, nella piazza, che in molte giornate di riunioni accademiche »; non è possibile un discorso, sia pure brevissimo, intessuto solamente di espressioni non figurate. E il Du Marsais recava esempî di espressioni ovvie e spontanee, nelle quali la Rettorica non può ricusare di riconoscere figure di apostrofe, di congerie, d'interrogazione, d'ellissi, di prosopopea: « Gli apostoli erano perseguitati e soffrivano pazientemente le persecuzioni. Che cosa è più naturale della descrizione, che si legge in san Paolo? *Maledicimur et benedicimus, persecutionem patimur et sustinemus, blasphemamur et obsecramus*. Eppure gli apostoli formavano una bella figura d'antitesi: maledire è opposto a benedire, perseguitare a soffrire, bestemmiare a pregare ». Che più? La parola stessa di figura è figurata, perché metafora. — Ma, dopo tante argute osservazioni, il Du Marsais si confonde anche lui, e finisce col definire le figure: « maniere di parlare diverse dalle altre per una modificazione particolare, per la quale è possibile ridurle ciascuna a una specie a parte, e che le rende o più vive o più nobili o più piacevoli delle maniere di parlare esprimenti

mot dans une même langue, Parigi, 1730 (*Œuvres de DU MARSAIS*, Parigi, 1797, vol. I).

lo stesso contenuto di pensiero senza avere altra modificazione particolare »¹.

Senonché l'interpettazione psicologica delle figure, avviamento alla critica estetica di esse, non fu più da allora intermessa. L'Home, nei suoi *Elementi di critica*, dice di aver dubitato a lungo se la parte della Rettorica, concernente le figure, potesse mai ridursi a un principio razionale, ma di avere finalmente scoperto che quelle consistono nell'elemento passionale²; e al lume della passionalità si provava ad analizzare la prosopopea, l'apostrofe e l'iperbole. Dal Du Marsais e dall'Home deriva ciò ch'è di buono nelle *Lezioni sulla rettorica e le belle lettere* di Ugo Blair³, professate nell'Università di Edimburgo dal 1759 in poi, e che raccolte in volume ebbero immensa fortuna in tutte le scuole di Europa, anche in quelle d'Italia, sostituendo vantaggiosamente, con applicazioni di ragione e buon senso (*reason and good sense*), libri assai più rozzi: il Blair definiva, in genere, le figure: « linguaggio suggerito dall'immaginazione o dalla passione »⁴. Simili idee divulgava, in Francia, il Marmontel nei suoi *Elementi di letteratura*⁵. In Italia, il Cesarotti alla parte logica, ai termini-cifre delle lingue, contrapponeva la parte rettorica, i termini-figure, e all'eloquenza razionale quella fantastica⁶. Il Beccaria, acuto nelle analisi psicologiche, considerava nondimeno lo stile letterario come « idee o sentimenti accessori, che si aggiungono ai principali in ogni

Interpettazione
psicologica
che.

¹ *Des Tropes* cit., P. I, art. 1, cfr. art. 4.

² *Elem. of criticism*, III, c. 20.

³ HUGH BLAIR, *Lectures on Rhetoric and belles Lettres* (Londra, 1823).

⁴ Op. cit., lez. 14.

⁵ MARMONTEL, *Éléments de littérature* (in *Œuvres*, Parigi, 1819), IV, p. 559.

⁶ CESAROTTI, *Saggio sulla filos. del linguaggio*, P. II.

discorso »; ossia non usciva neppur lui dalla distinzione tra una forma intellettuale, destinata a esprimere le idee principali, e una forma letteraria, varieggiante la prima con l'aggiunta d'idee accessorie¹. Un'interpretazione dei tropi e delle metafore, simile a quella del Vico, cioè come propri del linguaggio primitivo e della poesia, tentava in Germania lo Herder.

Il Romanticismo e la Retorica. Stato presente.

Il Romanticismo dette il tracollo alla teoria dello stile ornato, che in quel tempo fu gettata praticamente tra i ferri vecchi, benché non possa dirsi che fosse vinta e superata in rigorosi termini teorici. I principali filosofi dell'Estetica (e non solo il Kant, prigioniero, come si è visto, della teoria meccanica e ornamentale, non solo lo Herbart, il quale di arte sembra che conoscesse semplicemente un po' di musica e molto di retorica, ma gli stessi filosofi romantici, lo Schelling, il Solger, lo Hegel) conservarono le sezioni delle metafore, dei tropi, delle allegorie, accettandole, senza guardare pel sottile, dalla tradizione. Anche il Romanticismo italiano, con a capo il Manzoni, distrusse la fede nelle parole belle ed eleganti, e danneggiò la Retorica; ma la colpì a morte? Non pare, a giudicare almeno dalle concessioni che le fa ancora, senz'avvedersene, il trattatista della scuola per questa parte, Ruggero Bonghi, il quale, nelle *Lettere critiche*, ammette due stili o forme, che sono in fondo il nudo e l'ornato². Nelle scuole tedesche di filologia ha avuto qualche fortuna la teoria stilistica del Gröber, che divide lo stile in logico (oggettivo) e in affettivo (soggettivo)³: errore antico, coperto di una ter-

¹ *Ricerche intorno alla natura dello stile* (Torino, 1853), c. 1.

² R. BONGHI, *Lettere critiche*, 1856 (4^a ediz., Napoli, 1884), pp. 37, 65-7, 90, 103.

³ GUSTAV GRÖBER, *Grundriss d. romanischen Philologie*, vol. I, pp. 209-250; K. VOSSLER, *B. Cellinis Stil in seiner Vita, Versuch einer psychol.*

minologia presa a prestito dalla filosofia psicologica della presente moda universitaria. Onde un trattatista recente denomina, quella dei tropi e figure, « dottrina delle forme dell'appercezione estetica », e la espone divisa secondo le quattro categorie (al meschino numero di quattro è stremata l'antica ricchezza) della personificazione, della metafora, dell'antitesi e del simbolo¹. Alla metafora il Biese ha consacrato un intero libro, dove per altro si desidera una seria analisi estetica di questa categoria².

La migliore critica scientifica della teoria dell'ornato è forse quella che si trova sparsa negli scritti del De Sanctis, il quale, insegnando Rettorica, esponeva invece, com'egli dice, l'Antirettorica³. Ma neanche questa critica è condotta con criterio filosofico e sistematico. La vera critica, a nostro parere, deve trarsi negativamente dalla natura stessa dell'attività estetica, la quale non dà luogo a partizioni, non è attività di modo *a* e di modo *b*, e non può esprimere un medesimo contenuto ora in una forma ora in un'altra. Così soltanto si spazza via il doppio mostro della forma nuda, che sarebbe, non si sa come, priva di fantasia, e della forma ornata, che conterrebbe, non si sa come, un dippiù rispetto all'altra⁴.

Stilbetrachtung, Halle a. S., 1899. Cfr. ora l'autocritica del VOSSLER, *Positivismus u. Idealismus in der Sprachwissenschaft*, Heidelberg, 1904 (e in ital., Bari, Laterza, 1906).

¹ ERNEST ELSTER, *Principien d. Literaturwissenschaft*, Halle a. S., 1897, vol. I, pp. 359-413.

² BIESE, *Philosophie des Metaphorischen*, Amburgo-Lipsia, 1893.

³ *La giovinezza di Fr. d. S.*, cc. 23, 25; *Scritti vari*, II, pp. 272-4.

⁴ *Teoria*, pp. 75-82.

LA STORIA DEI GENERI ARTISTICI E LETTERARI

La teoria dei generi artistici e letterari, e delle leggi o regole proprie dei singoli generi, ha seguito quasi sempre le sorti della teoria rettorica.

I generi nell'antichità. Aristotele.

Della triplice divisione in epica, lirica e drammatica si trova qualche vestigio in Platone; e Aristofane offre esempio di critica secondo il canone dei generi, in particolare della tragedia¹. Ma la più cospicua trattazione teorica dei generi che ci abbia lasciata l'antichità, è appunto la dottrina della Tragedia, che forma gran parte del frammento della Poetica aristotelica. Aristotele definiva quel componimento imitazione di un'azione seria e compiuta, avente grandezza, in discorso adorno secondo le varie parti, esposta per azione e non per racconto, e che per mezzo della pietà e del terrore libera o purifica da codeste passioni²; e determinava minutamente le qualità delle sei parti ond'esso si componeva, e particolarmente quella della favola e del personaggio tragico. Parecchie volte è stato affermato (e già nel Cinquecento da Vincenzo Maggio) che Aristotele tratta della natura della poesia, e delle forme particolari di poesia, senza pretesa di dare precetti. Ma altresì fin d'allora il Piccolomini rispose che «tutte queste cose e altre simili ad altro fine non si mostrano e non si dichiarano acciocché si possa vedere che cosa abbiano da riguardare e da operare i precetti e le leggi loro», come per fare un martello o una sega si

¹ *Respublica*, libro III (394); e si veda E. MÜLLER, *Gesch. d. Th. d. Kunst*, I, pp. 134-206, e II, pp. 238-9 n.

² *Poet.*, c. 6.

comincia col dire quali parti li compongano¹. L'errore, del quale prendiamo a rappresentante Aristotele, consiste nel tramutare in concetti razionali le astrazioni e partizioni empiriche: che era, per altro, cosa quasi inevitabile agli inizi della riflessione estetica, e la Poetica sanscrita vi fu condotta anch'essa, spontaneamente, sicché, per es., definisce e dà le regole di dieci generi drammatici principali e diciotto secondari, con quarantotto varietà dell'eroe e non sappiamo quante dell'eroina².

Non sembra che nell'antichità, dopo Aristotele, la dottrina dei generi poetici ricevesse ampio e ricco svolgimento. Pel Medioevo, si potrebbero far rientrare in quel tipo di trattazione le « arti ritmiche » e le « ragioni del trovare ». E quando del frammento aristotelico si ebbe una prima notizia, è curioso notare lo strazio al quale, nella parafrasi di Averroe, fu sottoposta singolarmente la teoria dei generi, dove la tragedia è concepita come arte di lodare, la commedia come arte di biasimare, ossia come panegirico la prima e satira la seconda, e si crede che la peripezia sia l'antitesi onde, nel descrivere una cosa, si comincia dal presentare la cosa contraria³: conferma della natura affatto storica di quei generi, inintelligibile per via puramente logica a un pensatore di tempi e costanti diversi da quelli del mondo ellenico, sul quale non possedeva le necessarie cognizioni. Il Rinascimento, impadronitosi del testo aristotelico, un po' comentando e stracchiando, un po' escogitando a nuovo, venne a stabilire una numerosa serie di generi e sottogeneri poetici, rigidamente definiti e sottoposti a leggi inesorabili. Sorsero allora le dispute sul modo d'intendere l'unità del poema epico o

Nel Medioevo
e nel Rinascimento.

¹ *Annotazioni*, introd.

² Cfr., per la Poetica sanscrita, S. LEVI, *Le théâtre indien*, pp. 11-152.

³ Cfr. MENENDEZ Y PELAYO, op. cit., I, 1, pp. 126-154 (2^a ediz.).

drammatico; sulla qualità morale e il grado sociale spettanti ai personaggi che entrano nell'uno o nell'altro poema; su quel che sia l'azione e se abbracci anche le passioni e i pensieri, e se le liriche si debbano perciò includere o escludere dal novero delle poesie vere; se la materia della tragedia debba essere storica; se la commedia possa dialogarsi in prosa; se alla tragedia sia consentito un lieto fine; se personaggio tragico possa essere un perfetto galantuomo; quanti e quali episodî siano da ammettere nel poema, e come essi si leghino con l'azione principale; e via discorrendo. Gran tormento dava quella misteriosa regola della catarsi, che si trovava scritta in Aristotele; e il Segni ingenuamente si augurava che risorgesse il poema tragico nella intera perfezione dello spettacolo, per vedere gli effetti, dei quali discorre Aristotele, di quel «purgamento» onde «nasce negli animi tranquillità e nettezza d'ogni perturbazione»¹.

La dottrina
delle tre uni-
tà.

Tra le molte imprese menate a glorioso fine dai critici e trattatisti del Cinquecento la piú nota è quella onde vennero fissate le tre unità di tempo, luogo e azione: che non si sa poi perché si chiamino «unità», quando, tutt'al piú, si dovrebbe parlare di brevità di tempo, di angustia di luogo e di limitazione dei soggetti tragici a una certa classe di azioni. È risaputo che Aristotele prescrive solamente l'unità d'azione, e ricorda come semplice consuetudine teatrale la circoscrizione del tempo in un giro di sole. Sul qual punto i critici del Cinquecento concessero, secondo gli umori, sei, otto, dodici ore; qualcuno (e fu il Segni) giunse alle ventiquattro, includendo le ore notturne, come particolarmente propizie agli assassini e alle crudeltà, che si sogliono per l'appunto rappresentare nelle tragedie; altri si spinsero perfino alle tren-

¹ Trad. della *Poetica*, introd.

tasei o alle quarantotto ore. L'ultima e più strana unità, quella di luogo, si andò lentamente preparando nel Castelvetro, nel Riccoboni, nello Scaligero, fin tanto che il francese Giovanni de la Taille nel 1572 l'aggiunse come terza alle altre due, e più esplicitamente, nel 1598, la formò Angelo Ingegneri.

I trattatisti italiani ebbero divulgazione ed efficacia in tutta Europa, e suscitavano i primi tentativi di Poetica colta in Francia, in Ispagna, in Inghilterra, in Germania. Rappresentante di essi tutti può considerarsi Giulio Cesare Scaligero, il quale, con qualche esagerazione, è stato additato come il vero fondatore dello pseudoclassicismo o neoclassicismo francese, come colui che « pose (così è stato detto) la prima pietra della Bastiglia classica ». Ma se non fu né il primo né il solo, contribuì validamente a redigere « in corpo dottrinale le conseguenze principali della sovranità della Ragione nelle opere letterarie », con le minuziose distinzioni e classificazioni dei generi, con le barriere insormontabili interposte tra essi, con la diffidenza verso la libera ispirazione e la fantasia¹. Dallo Scaligero discendono (oltre che Daniele Heinsius) il D'Aubignac, il Rapin, il Dacier e gli altri tiranni della letteratura e della scena francese: il Boileau mise in versi eleganti le regole del neoclassicismo. Sullo stesso terreno (come è stato giustamente notato) si trova ancora il Lessing, la cui opposizione alle regole dei francesi (che era opposizione di regole a regole, e nella quale era stato preceduto da scrittori italiani, per es., nel 1732, dal Calepio), è tutt'altro che radicale. Il Lessing reputava che il Corneille e altri autori avessero malamente interpretato Aristotele, nelle cui leggi poteva rientrare perfino il teatro shakespeariano²; ma, d'altra

La Poetica
dei generi e
delle regole.
Lo Scaligero.

Lessing.

¹ LINTILHAC, *Un coup d'État*, ecc., p. 543.

² *Hamburg. Dramat.*, nn. 81, 101-104.

parte, non intendeva abolire tutte le regole, polemizzando contro coloro che gridavano «genio, genio» e ponevano il genio sopra tutte le regole e dicevano che ciò che il genio fa è regola. Appunto perché il genio è regola, le regole (replicava il Lessing) hanno valore e si possono determinare: negarle varrebbe confinare il genio ai suoi primi tentativi, quasi l'esempio e l'esercizio non servano a nulla¹.

Transazioni
ed estensioni.

Ma i «generi» e i loro «limiti» si poterono sostenere per secoli solamente a furia d'interppezazioni sottili, di estensioni analogiche e di transazioni piú o meno larvate. I critici italiani del Rinascimento, mentre lavoravano sul modello aristotelico alle loro Poetiche, si trovarono di fronte la poesia cavalleresca, e dovettero intendersi alla meglio con lei, e l'assegnarono ai generi di poemi non previsti dagli antichi (Giraldi Cintio)². Vero è che qualche rigorista non cessò dal protestare che i romanzi non sono già specie di poesia diversa dall'eroica, ma nient'altro che un «eroico mal composto» (Salviati). E poiché non si poteva scacciare dalla letteratura italiana il poema dantesco, Iacopo Mazzoni, nella *Difesa di Dante*, rimaneggiò ancora una volta le categorie della Poetica, per comprendervi la *Commedia*³. Si cominciarono a comporre farse, e il Cecchi (1585) dichiarava: «La farsa è una terza cosa nova tra la tragedia e la commedia...»⁴. Sopravvenne il *Pastor fido* del Guarini, non tragedia, non commedia, ma tragicommedia; e Iason de Nores, non riuscendo a sussumerlo nei generi dedotti dalla filosofia morale e civile, condannò l'in-

¹ Op. cit., nn. 96, 101-104.

² G. B. GIRALDI CINTIO, *De' romanzi, delle comedie e delle tragedie*, 1557 (ed. Daelli, 1864).

³ IACOPO MAZZONI, *Difesa della commedia di Dante*, Cesena, 1587.

⁴ G. M. CECCHI, nel prologo della *Romanesca*, 1585.

truso: senonché il Guarini difese gagliardamente il suo figliuolo diletto come un terzo genere, misto, rispondente alla realtà della vita ¹; e sebbene un altro rigorista, il Fiorretti (Udeno Nisieli), seguitasse a sentenziare la tragicommedia « mostro di poesia, tanto enorme e contraffatto che i centauri, gl'ippogrifi, le chimere, appetto a questi, sono parti graziosi e perfetti... formato ad onta delle muse e a dispregio della poesia, tutto mescolato d'ingredienti per sé stessi discordi, nemici e incomportabili » ², chi poté piú strappare il delizioso *Pastor fido* dalle mani degli amatori di poesia? Il medesimo accadde per l'*Adone* del Marino, che lo Chapelain aveva definito, non sapendo altrimenti, « poema della pace », e che altri difensori chiamarono « una nuova forma di poema epico » ³; e così accadde ancora per la commedia dell'arte e pel dramma musicale. Il Corneille, che aveva avuto a sostenere pel *Cid* una vera tempesta scatenatagli addosso dallo Scudéry e dall'Accademia, nei suoi discorsi sulla Tragedia pur fondandosi su Aristotele osservava: che era necessaria « *quelque modération, quelque favorable interprétation... pour n'être pas obligés de condamner beaucoup de poèmes, que nous avons vu réussir sur nos théâtres* ». « *Il est aisé de nous accommoder avec Aristote...* » ⁴, dice in un altro luogo: ipocrisia letteraria, che ricorda stranamente, nelle stesse parole onde si riveste, « *les accommodements avec le Ciel* » della morale di Tartuffe. Nel secolo seguente, ai generi comunemente ammessi furono aggiunte la tragedia borghese e la commedia commovente, che gli avversari satiricamente

¹ Cfr., oltre i due Veratti, il *Compendio della poesia tragicomica*, Venezia, 1601.

² *Proginn. poet.*, Firenze, 1627, III, p. 130.

³ Cfr. A. BELLONI, *Il Seicento*, Milano, 1898, pp. 162-4.

⁴ *Examens, e Discours da poème dramatique, de la tragédie, des trois unités*, ecc.

dissero lacrimosa, e che, combattuta dal De Chassiron¹, fu difesa dal Diderot, dal Gellert e dal Lessing². Lo schematicismo dei generi continuò, a questo modo, a soffrire impozizioni e a fare brutte figure; ma, in tutte queste traversie, si sforzava di conservare, se non la dignità, almeno qualche potere: come re assoluto, diventato costituzionale per necessità dei tempi, e conciliante alla men peggio il diritto divino con la volontà della nazione.

Ribellione
contro le re-
gole in gene-
re.

Piú difficile gli sarebbe stato conservare quel potere se fossero prevalse le voci di ribellione contro tutte le regole, contro la regola in genere, che si fecero sentire ora piú ora meno forti fin dal Cinquecento. Pietro Aretino volgeva in derisione i piú sacri precetti: « Se voi vedessi (dice beffardamente nel prologo di una sua commedia) uscire i personaggi piú di cinque in volta in scena, non ve ne ridete, perché le catene che tengono i molini sul fiume, non terrebbero i pazzi d'oggiú »³. Un filosofo, Giordano Bruno, prendeva risolutamente partito (1585) contro i « regolisti di poesia »: le regole (egli diceva) derivano dalle poesie, « e però tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti »: individualizzamento dei generi che valeva la loro morte. « Or come, dunque (domandava l'interlocutore avversario), saranno conosciuti gli veramente poeti? ». « Dal cantar de' versi (rispondeva il Bruno); con questo, che, cantando, o vegnano a delettare, o vegnano a giovare, o a giovare e delettare insieme »⁴. Allo stesso modo il Guarini, difen-

G. Bruno, il
Guarini.

¹ *Réflexions sur le comique larmoyant*, 1749 (trad. dal Lessing, *Werke*, vol. cit.).

² GELLERT, *De comædia commovente*, 1751; LESSING, *Abhandlungen von den weinerlichen oder rührenden Lustspiele*, 1754 (in *Werke*, vol. VII).

³ Prologo della *Cortigiana*, 1534.

⁴ *Degli eroici furori*, in *Opere italiane*, ed. Gentile, II, pp. 310-11.

dendo il *Pastor fido*, affermava (1588) che « il mondo è giudice dei poeti e dà la sentenza inappellabile » ¹.

La Spagna fu forse il paese d'Europa che piú a lungo resistette alle pedanterie dei trattatisti: il paese della libertà critica, dal Vives al Feijóo, dal rinascimento al secolo decimottavo, quando, decaduto l'antico spirito spagnuolo, venne impiantata colà, per opera del Luzán e di altri, la poetica neoclassica di provenienza italiana e francese ². Che le regole cangino coi tempi e con le condizioni di fatto; che la letteratura moderna richieda una poetica moderna; che lavorare contro le regole stabilite non significhi già lavorare fuori d'ogni regola ossia non sottoporsi a una legge superiore; che la natura debba dare e non ricevere leggi; che le leggi delle unità siano altrettanto ridicole, quanto il proibire a un pittore di far entrare un gran paese in un piccolo quadro; che il piacere, il gusto, l'approvazione dei lettori e degli spettatori decidano in ultima analisi; che, nonostante tutte le regole del contrappunto, unico giudice della musica sia l'orecchio: queste e simili affermazioni ricorrono frequenti nei critici spagnuoli di quel periodo. Uno di essi, Francesco della Barreda (1622), giungeva perfino a compassionare i forti ingegni d'Italia, intimiditi e avviliti (*temerosos y acobardados*) per le regole che li stringevano da ogni lato ³; e forse pensava al Tasso, che di quell'avvilimento rimane esempio memorando. Lope de Vega ondeggiava tra l'inoservanza pratica delle regole e l'ossequio teorico, scusando il suo procedere pratico col bisogno di soddisfare la richiesta del pubblico, che paga i suoi divertimenti teatrali: « quando scrivo le mie commedie (egli dichiara), chiudo

Critici spagnuoli.

¹ *Il Veratto* (contro Giason de Nores), Ferrara, 1588.

² MENENDEZ Y PELAYO, op. cit., III, 1, pp. 174-5 (1ª ediz.).

³ MENENDEZ Y PELAYO, op. cit., III, p. 648 (2ª ediz.).

i precettisti sotto sei chiavi, perché non stiano a rimproverarmi »; « l'Arte (ossia la Poetica) dice verità, che il volgo ignorante contraddice »; « perdonino i precetti, se siamo indotti a violarli »¹. Ma un suo contemporaneo e difensore (1616) osserva che, se Lope « *en muchas partes de sus escritos dice que el no guardar el arte antiguo lo hace por conformarse con el gusto de la plebe..., dicelo por su natural modestia, y porqué no atribuya la malicia ignorante á arrogancia lo que es política perfeccion* »².

G. B. Marino.

Anche Giambattista Marino protestava: « Io pretendo di sapere le regole piú che non sanno tutti i pedanti insieme; ma la vera regola è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente e al gusto del secolo »³. Il dramma spagnuolo, la commedia dell'arte, le altre novità letterarie che comparvero nel Seicento fecero considerare e compassionare come « antiquari » i Minturno, i Castelvetro e gli altri rigidi trattatisti del secolo precedente, il che si vede in Andrea Perrucci (1699), teorico della commedia improvvisata⁴. Il Pallavicino criticava gli scrittori delle « discipline del bel parlare », perché « formavano per lo piú i loro ammaestramenti anzi con avvertire con isperienza ciò che recasse diletto negli scrittori, che con imparar dalla ragione ciò che dalla natura si conformasse ad alcuni affetti ed istinti piantati dal Creatore negli animi dei mortali »⁵. Un cartello di sfida

G. V. Gravina.

contro i generi fissi contiene il *Discorso sull'Endimione* (1691), nel quale il Gravina biasima fortemente gli « am-

¹ *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), ed. Morel Fatio, vv. 40-1, 138-40, 157-8.

² MENENDEZ Y PELAYO, op. cit., III, p. 459.

³ MARINO, lettera a Girolamo Preti, in *Lettere*, Venezia, 1627, p. 127.

⁴ *Dell'arte rappresentativa meditata e all'improvviso*, Napoli, 1699: cfr. pp. 47, 48, 65.

⁵ *Trattato dello stile e del dialogo*, 1646, prefaz.

biziosi ed avari precetti» dei retori, notando con arguzia che « non può uscire alla luce opera alcuna che non sia subito avanti al tribunale dei critici chiamata all'esame, ed interrogata in primo luogo del nome e dell'esser suo: sicché si vede tosto intentata l'azione che i giureconsulti chiaman pregiudiziale, e si forma in un tratto controversia sopra lo stato di essa, se sia poema, o romanzo, o tragedia, o commedia, o d'altro genere prescritto. E se quell'opera travia in qualche modo dai precetti..., vogliono tosto che sia bandita e in eterno proscritta. E pure, per quanto scuotano e dilatino i loro aforismi, non potranno comprender mai tutti i varî generi, che il vario e continuo moto dell'umano ingegno può produrre di nuovo. Onde non so perché non si debba torre questo indiscreto freno alla grandezza delle nostre immaginazioni, ed aprirle strada da vagare per entro quei grandissimi spazi nei quali è atta a penetrare ». Dell'opera del Guidi, che formava argomento del suo discorso, diceva: « Non so se ella sia tragedia, o commedia, o tragicommedia, o altro che i retori si possan sognare. Ella è una rappresentazione dell'amore d'Endimione e di Diana. Se quei vocaboli si stendon tant'oltre, potranno anche accoglier questa nel loro grembo; se tanto non si dilatano, potrassene rintracciare un altro, ché diamo a ciascuno la facoltà in cosa che nulla rileva; se non s'incontra vocabolo alcuno, non vogliamo noi, per mancanza di nome, privarci di cosa sí bella »¹. Proposizioni che suonano assai moderne, ma che non erano forse pensate con adeguata consapevolezza e profondità, tanto vero che poi lo stesso Gravina espose in uno speciale trattato le regole del genere tragico². Anche Antonio Conti si dichiarò talvolta avverso alle regole, ma intendeva delle

¹ *Discorso su l'Endimione* (in *Opere italiane*, ed. cit.), II, pp. 15-16.

² *Della tragedia*, 1715 (ivi, vol. I).

Fr. Montani. aristoteliche ¹. Più arditamente, nelle polemiche che suscitò l'opera dell'Orsi contro il Bouhours il conte Francesco Montani di Pesaro (1705) ebbe a scrivere: « Già so che vi son certe regole immutabili ed eterne perchè fondate sopra un tale buon senso e sopra una ragione così solida e ferma, che avverrà che sussista finché sussistono gli uomini. Ma di queste regole, ch'abbiano col carattere d'incorruttibili l'autorità di condursi dietro i nostri spiriti dentro ogni corso di tempo, ve ne sono così poche da contarsi col naso, e sarebbe cosa assai piacevole, pare a me, il voler sempre accomodare e dar regola alle nostre nuove opere con delle vecchie leggi ormai del tutto abrogate ed estinte » ².

Critici del secolo XVIII.

In Francia, al rigorismo del Boileau seguì la ribellione del Du Bos, il quale afferma senza esitanza che « gli uomini preferiranno sempre le poesie che commuovono a quelle fatte secondo le regole » ³, e altrettali proposizioni eretiche agli orecchi dei trattatisti. Il De la Motte combatteva (1730) le unità di tempo e di luogo, ponendo come più generale e superiore anche a quella d'azione l'unità d'interesse ⁴; verso le regole si mostra abbastanza libero il Batteux; e il Voltaire, sebbene s'opponesse al De la Motte e chiamasse le tre unità le « tre grandi leggi del buon senso », aveva pur manifestato, nel *Saggio sul poema epico*, idee ardite, e suoi sono i detti: « *tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux* », e che il genere migliore è « *celui qui est le mieux traité* ». Romantico anticipato fu per certi rispetti il Diderot, insieme col quale va ricordato Federico Melchiorre Grimm, che ne risentiva l'efficacia. In Italia, aura di li-

¹ *Prose e poesie* cit., pref. e *passim*.

² In Orsi, *Considerazioni*, ed. cit., II, pp. 8-9.

³ *Réflexions* cit., sez. 34.

⁴ *Discours sur la tragédie*, 1730.

bertà spirava a quel tempo col Metastasio, col Bettinelli, col Baretti e col Cesarotti: il Buonafede, nell'*Epistola della libertà poetica* (1766), notava che, quando gli eruditi «definiscono il poema epico, la commedia, l'ode, tante vorrebbero essere le definizioni quanti per avventura sono i componimenti e gli autori»¹. In Germania polemizzarono per primi contro le regole (opponendosi al Gottsched e seguaci) i rappresentanti della scuola svizzera². In Inghilterra, l'Home esaminando le definizioni con le quali i critici avevano tentato di distinguere il poema epico dalle altre composizioni, osservava: «È non poco divertente vedere tanti critici profondi alla caccia di ciò che non è tale: essi presuppongono senza ombra di prova come certo, che debba esservi un preciso criterio per distinguere la poesia epica da ogni altra specie di componimento. Ma le opere letterarie si fondono l'una nell'altra, proprio come i colori; e se nelle loro tinte forti è facile distinguerle, sono poi suscettibili di tante varietà e di tante forme differenti, che non si può mai dire dove una specie termini e un'altra cominci»³.

Contro le singole regole a una a una, e contro la regola in genere, si rivolse il pensiero letterario tra la fine del Sette e i primi decenni dell'Ottocento, dal «periodo del genio» al romanticismo propriamente detto. Ma narrare le battaglie allora combattute e i loro più importanti episodi, ricordare i nomi dei capitani sconfitti e vittoriosi, lamentare gli eccessi a cui le schiere dei vincitori si abbandonarono, è cosa che esce fuori dal nostro quadro. Sulla rovina dei generi netti, dei «*genres tranchés*», che Napoleone (romantico nell'arte della guerra, ma clas-

Il Romanticismo e i generi netti. Berchet, V. Hugo.

¹ *Opuscoli* di AGATOPISTO CROMAZIANO, Venezia, 1797.

² DANZEL, *Gottsched*, p. 206 sgg.

³ *Elements of criticism*, III, pp. 144-5 n.

sico nell'arte poetica) prediligeva¹, trionfarono il dramma, il romanzo e tutti gli altri generi misti: sulla rovina delle tre unità prevalse l'unità d'insieme. L'Italia ebbe il suo manifesto contro i generi e le regole nella *Lettera semiseria di Grisostomo* (1816) del Berchet, e un po' più tardi la Francia, nella famosa prefazione di Victor Hugo al *Cromwell* (1827). Non si parlò più di generi, ma di arte. E che cosa è l'unità d'insieme se non l'esigenza stessa dell'arte, ch'è sempre « insieme » o sintesi? Che cosa altro è quel principio, introdotto da Augusto Guglielmo Schlegel e ripetuto presso di noi dal Manzoni e da altri romantici, che la forma dei componimenti debba essere « organica e non meccanica, risultante dalla natura del soggetto, dal suo svolgimento interiore,..... e non dall'improntamento di una stampa esteriore ed estranea »?²

Persistenza di essi nelle teorie filosofiche.

Ma si errerebbe non poco se si credesse che questo superamento della retorica dei generi fosse conseguenza o causa di un superamento definitivo dei presupposti filosofici di essa. Nemmeno i critici, che abbiamo ricordato per ultimo, abbandonarono del tutto, in pura teoria, i generi e le regole. Il Berchet ammetteva quattro forme elementari ossia quattro generi fondamentali della poesia, lirico, didascalico, epico e drammatico, rivendicando al poeta soltanto il diritto di « unire e confondere insieme in mille modi le forme elementari »³. Il Manzoni, in realtà, combatteva le sole regole « fondate su fatti speciali e non su principi generali, sull'autorità dei retori e non sul ragionamento »⁴. Perfino il De Sanctis si contentò del con-

¹ Si veda il colloquio di Napoleone col Goethe, in LEWES, *The life a. works of Goethe* (trad. ted., Stoccarda, 1883), II, p. 441.

² MANZONI, *Epistol.*, ed. Sforza, I, pp. 355-6: cfr. *Lettera sul Romanticismo*, ivi, pp. 293-299.

³ *Lettera di Grisostomo*, in *Opere*, ed. Cusani, p. 227.

⁴ *Lettera sul Romanticismo*, ivi, p. 280.

petto alquanto vago, sebbene vero in fondo, che « le regole più importanti non sono quelle che si accomodano a ogni contenuto, ma son quelle che traggono il loro succo *ex visceribus caussæ*, dalle viscere del contenuto »¹. Ma spettacolo assai più divertente dell'altro che già allietava l'Home è vedere, nella filosofia tedesca, le empiriche classificazioni dei generi assunte agli onori della deduzione dialettica: di che daremo in esempio due autori, che possono rappresentare gli anelli estremi di una catena: lo Schelling a capo del secolo (1803), e lo Hartmann alla coda (1890). Una sezione della *Filosofia dell'arte* dello Schelling è consacrata alla « costruzione dei singoli generi poetici »; e vi si dice che, se si dovesse cominciare in ordine storico, l'Epica prenderebbe il primo posto, ma che, nell'ordine scientifico, il primo spetta alla Lirica: se, infatti, la poesia è rappresentazione dell'infinito nel finito, la Lirica, in cui prevale la differenza, il finito, il soggetto, ne è il primo momento, e corrisponde alla prima potenza della serie ideale, alla riflessione, al sapere, alla coscienza, laddove l'Epos corrisponde alla seconda potenza, all'azione². Dall'Epos, genere sommamente oggettivo (in quanto è identità del soggettivo con l'oggettivo), se la soggettività è posta nell'oggetto e l'oggettività nel poeta, nascono l'Elegia e l'Idillio; se l'oggettività è posta nell'oggetto e la soggettività nel poeta, la poesia didascalica³. A queste differenziazioni dell'Epica lo Schelling aggiunge l'Epos romantico o moderno o poesia cavalleresca, il romanzo, i tentativi epici di argomento borghese, come la *Luisa* del Voss e l'*Hermann und Dorothea* del Goethe; e, coordinata a tutte le precedenti, la *Comedia* dantesca, « specie epica a sé » (*eine epische Gattung für sich*). Dalla superiore unità della Lirica con l'Epica, della

F. Schelling.

¹ *La giovinezza di F. d. S.*, cc. 26-8.² *Philos. d. Kunst*, pp. 639-645.³ *Op. cit.*, pp. 657-9.

libertà con la necessità, nasce infine la terza forma, la Drammatica, riunione delle antitesi in una totalità, « suprema incarnazione dell'essenza e dell'in-sé di ogni arte »¹. —

E. v. Hartmann.

Nella *Filosofia del Bello* dello Hartmann, la poesia viene divisa in poesia di declamazione e poesia di lettura: suddivisa la prima in Epica, Lirica e Drammatica, e condivisa l'Epica in Epica plastica o Epica propriamente epica, e pittorica o Epica lirica; la Lirica in Lirica epica, Lirica lirica e Lirica drammatica; la Drammatica in Dramma lirico, Dramma epico e Dramma drammatico; suddivisa ancora, la poesia di lettura (*Lesepoesie*), in prevalentemente epica, lirica e drammatica con le partizioni terziarie di commente, comica, tragica e umoristica, e di poesia « che si legge tutta in una volta » (come la novella), o « che si legge a più riprese » (come il romanzo)². — Senza almeno codeste filosoficissime trivialità, le partizioni dei generi viaggiano ancora nei libri d'*Istituzioni letterarie*, scritti da filologi e letterati, nei trattati delle scuole d'Italia, di Francia, di Germania; e psicologi e filosofi proseguono a scrivere intorno all'Estetica del tragico, del comico o dell'umoristico³. L'oggettività dei generi letterari è stata francamente sostenuta da Ferdinando Brunetière, il quale considera la storia letteraria come « evoluzione dei generi »⁴, e conferisce forma acuta a un pregiudizio che, non esposto sempre con pari franchezza né applicato con pari rigore, infesta le storie letterarie odierne⁵.

I generi nelle scuole.

¹ *Philos. d. Kunst*, p. 687.

² *Philosophie d. Schönen*, c. 2, sez. 2.

³ Si veda, per es., il VOLKELT, *Æsthetik d. Tragischen*, Monaco, 1897; LIPPS, *Der Streit über Tragödie*, ecc.

⁴ Si vedano di lui gli altri scritti, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Parigi, 1890 e sgg.; e *Manuel de l'histoire de la littér. française*, ivi, 1898.

⁵ CROCE, *Per la storia della Critica e Storiografia letter.*, pp. 23-5.

LA TEORIA DEI LIMITI DELLE ARTI

A merito e gloria singolare del Lessing si ascrive la teoria della peculiarità e dei limiti inviolabili di ciascun'arte. Senonché il merito non è in questa teoria da lui elaborata, in sé stessa poco sostenibile ¹, ma nell'aver, sia pure con un errore, iniziata la discussione intorno a un punto assai importante, e fin allora trascurato, dell'Estetica. Dopo qualche accenno del Du Bos e del Batteux, dopo che il terreno era stato preparato dal Diderot ² e dal Mendelssohn ³ e dalle ampie disquisizioni del Meier e di altri volfiani sui segni naturali e sugli arbitrari ⁴, il Lessing si propose pel primo con chiarezza la domanda circa il valore che spetta alla distinzione delle varie arti. L'antichità, il Medioevo, il Rinascimento avevano enumerato le arti secondo le denominazioni del linguaggio corrente, e composto molti manuali tecnici intorno alle arti maggiori e minori; ma in Aristosseno o in Vitruvio, in Marchetto da Padova o in Cennino Cennini, in Leonardo da Vinci o in Leon Battista Alberti, nel Palladio o nello Scamozzi, si cercherebbe invano il problema del Lessing: lo spirito di quelle trattazioni tecniche è affatto diverso. Appena qualche germe se ne potrebbe scorgere nelle comparazioni e nelle questioni di precedenza tra poesia e pittura, pittura e scultura, che si

¹ *Teoria*, pp. 125-27.

² D. DIDEROT, *Lettre sur les aveugles*, 1749; *Lettre sur les sourds et muets*, 1751; *Essai sur la Peinture*, 1765.

³ M. MENDELSSOHN, *Briefe über Empfind.*, 1755; *Betrachtungen* cit., 1757.

⁴ CHR. WOLFF, *Psychol: empirica*, §§ 272-312; MEIER, *Anfangsgründe*, §§ 513-523, 708-735; *Betrachtungen*, § 26.

I limiti delle
arti nel Les-
sing. Arti del-
lo spazio e ar-
ti del tempo.

leggono in alcuni paragrafi di quei libri (Leonardo parteggiò per la pittura, Michelangelo per la scultura), e che divennero tema prediletto di dissertazioni accademiche e come tali non dispiacquero nemmeno al Galilei¹. Il Lessing fu condotto alla ricerca dall'intento di confutare le strane idee dello Spence circa la stretta unione tra poesia e pittura presso gli antichi, e del conte di Caylus, che considerava tanto più eccellente un poema quanto maggior numero di quadri offre all'opera dei pittori. Altra spinta egli ebbe dai paragoni tra pittura e poesia, onde si solevano giustificare le più assurde regole della tragedia: l'*Ut pictura poësis*, ch'era stato strumento a intravedere il carattere rappresentativo o fantastico della poesia e la natura comune delle varie arti, si convertiva, per via di quelle superficiali interpretazioni, in una difesa dei peggiori pregiudizi intellettualistici e realistici. Il Lessing, dunque, ragionò così: « Se la pittura nelle sue imitazioni si vale proprio di mezzi o segni diversi dalla poesia (quella, cioè, di forme e di colori nello spazio, e questa di toni articolati nel tempo), se i segni dovranno certamente avere un facile rapporto con ciò ch'è designato, i segni coesistenti non possono esprimere se non oggetti o parti di oggetti coesistenti; ma neppure i segni consecutivi possono esprimere altro che oggetti o parti di oggetti consecutivi. Gli oggetti coesistenti tra loro, o le cui parti siano coesistenti, si chiamano corpi. I corpi dunque, per le loro qualità visibili, sono i veri oggetti della pittura. Gli oggetti successivamente consecutivi tra loro o le cui parti sono consecutive si chiamano, in generale, azioni. Le azioni dunque sono l'oggetto conveniente alla poesia ». Di certo, la pittura può rappresentare un'azione, ma solo per mezzo di corpi che vi facciano allusione; e la poesia rappresentare anche corpi, ma solo

¹ Lettera a Lodovico Cardi da Cigoli, del 26 giugno 1612.

indicandoli per mezzo di azioni. E quando il poeta, valendosi del linguaggio, ossia di segni arbitrari, si fa a descrivere corpi, non è piú poeta ma prosatore, perché il poeta vero non descrive i corpi se non per gli effetti che producono sull'animo⁴. Ritoccando brevemente dipoi e ampliando questa distinzione, il Lessing spiegava l'azione o il movimento in pittura come un'aggiunta, che sarebbe introdotta dalla fantasia del contemplatore; tanto vero (egli diceva) che gli animali, innanzi a una pittura, non ne percepiscono se non l'immobilità. Studiava, inoltre, le varie unioni di segni arbitrari e di segni naturali, come quella della poesia con la musica (in cui la prima è subordinata alla seconda), della musica con la danza, della poesia con la danza e della musica e poesia con la danza (unione di segni arbitrari consecutivi udibili con altrettali segni visibili), dalla pantomima degli antichi (unione di segni consecutivi visibili arbitrari con segni consecutivi visibili naturali), del linguaggio dei muti (sola arte che si serva di segni arbitrari consecutivi visibili): e, infine, le unioni imperfette, come quella della pittura con la poesia. Se non ogni uso di linguaggio è poesia, parimente, secondo il Lessing, non ogni uso di segni naturali coesistenti è pittura: anche la pittura ha, come il linguaggio, la sua prosa. E pittori prosaici sono coloro che rappresentano oggetti consecutivi, nonostante il carattere di coesistenza dei loro segni; gli allegoristi, che fanno uso arbitrario dei segni naturali; coloro che pretendono rappresentare l'invisibile o l'udibile per mezzo del visibile. Il Lessing, sollecito di serbare naturalità ai segni, giunge perfino a dichiarare difetto o imperfezione dipingere gli oggetti con dimensioni dimi-
nuite rispetto alla loro grandezza naturale. E conclude: «Io stimo che il fine di un'arte debba essere solo quello

⁴ *Laocoonte* (trad. ital. cit.), §§ 16 20.

a cui essa unicamente è atta, e non già quello che le altre arti possono far bene quanto lei. Trovo in Plutarco un paragone, che dimostra ciò a meraviglia. Chi vuole, ei dice, fendere il legno con la chiave e aprire le porte con l'ascia, non solo guasta ambedue questi utensili, ma si priva anche dell'utilità dell'uno e dell'altro » ¹.

Su questo principio lessinghiano dei limiti, ossia del carattere specifico delle singole arti, lavorarono i filosofi posteriori, i quali, senza far oggetto di discussione il principio stesso, si adoperarono a classificare e ordinare in serie le arti. Lo Herder, nel frammento sulla *Plastica* (1769) ², approfondì qua e là le ricerche del Lessing; lo Heydenreich (1790) trattò a lungo dei limiti delle sei arti (musica, danza, arti figurative, giardinaggio, poesia e arte rappresentativa), e criticò il *clavecin oculaire* del padre Castel, consistente in combinazioni di colori che dovevano operare al modo stesso delle serie di toni musicali con l'armonia e la melodia ³; il Kant ricorse all'analogia dell'uomo che parla, e classificò le arti secondo la parola, il gesto e il tono come arti della parola, arti figurative e arti che offrono un mero gioco di sensazioni (mimica e coloristica) ⁴.

Lo Schelling differenziava l'identità artistica, secondo che fosse infusione dell'infinito nel finito o del finito nell'infinito (arte ideale o arte reale), in poesia e in arte in senso stretto; e nella serie reale includeva le arti figurative, musica, pittura, plastica (la quale ultima comprendeva architettura, bassorilievo e scultura), nella serie ideale le corrispondenti

¹ *Laocoonte*, append., § 43.

² *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildenden Traume*, 1778 (ediz. delle opere scelte dell'Herder, nella coll. *Deutsche Nationalliteratur*, vol. 76, P. III, sez. 2).

³ *System der Aesthetik*, pp. 154-236.

⁴ *Kritik d. Urtheilskr.*, § 51.

I limiti e classificazioni delle arti nella filosofia posteriore. Herder, Kant.

Schelling, Solger.

tre forme della poesia, lirica, epica e drammatica¹. Con metodo affine il Solger poneva accanto alla poesia, arte universale, l'arte in senso stretto, che è simbolica (scultura) o allegorica (pittura), e, in entrambi i casi, unità di concetti e corpi; che se poi si prenda la sola corporeità senza concetto, si ha l'architettura; se il solo concetto senza materia, la musica². Per lo Hegel, la poesia riunisce i due estremi delle arti figurative e della musica³; lo Schopenhauer (come già si è avuto occasione di accennare) toglieva i limiti consueti delle arti per rimetterli secondo gli ordini delle idee che esse prenderebbero a rappresentare⁴; lo Herbart, serbando i due gruppi lessinghiani delle arti simultanee e successive, definiva le prime come tali « che si lasciano scorgere da tutti i lati » e le seconde come quelle che non permettono l'esplorazione completa e restano in penombra»: il primo gruppo sarebbe costituito dall'architettura, plastica, musica di chiesa e poesia classica, e il secondo, dal bel giardinaggio, pittura, musica di trattenimento e poesia romantica⁵. Era poi lo Herbart implacabile contro coloro, che in un'arte cercano la perfezione dell'altra e « tengono la musica per una specie di pittura, la pittura per poesia, la poesia per un'alta plastica e la plastica per una specie di filosofia estetica »⁶, pur ammettendo che un'opera d'arte concreta, per es., un quadro, comprenda elementi pittorici, poetici e di varia natura, tenuti assieme dall'abilità dell'artista⁷. Il Weisse divideva le arti in tre triadi, componenti una ennearchia, che doveva ricordare le

Schopenhauer, Herbart.

Weisse Zeising, Vischer.

¹ *Phil. d. Kunst*, pp. 370-1.

² *Vorles ab. Æsth.*, pp. 257-62.

³ *Op. cit.*, II, p. 222.

⁴ Si veda sopra p. 340.

⁵ *Einleitung*, § 115, pp. 170-1.

⁶ *Schriften z. prakt. Phil.*, in *Werke*, VIII, p. 2.

⁷ *Einleitung*, § 110, pp. 164-5.

nove Muse¹; lo Zeising faceva una divisione incrociata, in arti figurative (architettura, scultura, pittura), musicali (musica strumentale, canto, poesia) e mimiche (danza, mimica del canto, arte rappresentativa), e in macrocosmiche (architettura, musica strumentale, danza), microcosmiche (scultura, canto, mimica del canto) e storiche (pittura, poesia e arte rappresentativa)²; il Vischer le classificava, secondo le tre forme della fantasia (figurativa, sensitiva e poetica), in arti oggettive (architettura, plastica, pittura), arte soggettiva (musica) e arte oggettivo soggettiva (poesia)³; il Gerber propose di stabilire una speciale « arte del linguaggio » (*Sprachkunst*), da distinguere così dalla prosa come dalla poesia e consistente nell'espressione dei semplici movimenti dell'animo, la quale arte sarebbe corrispondente alla plastica nello schema: Arti dell'occhio, a) architettura, b) plastica, c) pittura; Arti dell'orecchio, a) prosa, b) arte del linguaggio, c) poesia⁴.

I due più recenti sistemi di classificazione sono stati forniti dallo Schasler e dallo Hartmann, che hanno sottomesso altresì a particolare esame quelli dei loro predecessori.

M. Schasler. Lo Schasler⁵ ordina le arti in due gruppi, adottando il criterio della simultaneità e della successione: arti della simultaneità, l'architettura, la plastica, la pittura; della successione, la musica, la mimica, la poesia. Percorrendo (egli dice) la serie nell'ordine indicato, si scorge che la simultaneità, dapprima predominante, cede il luogo alla successione, la quale diviene prevalente nel secondo gruppo e sottomette l'altra, senza per altro sopprimerla

¹ Cfr. HARTMANN, *Deutsche Aesthetik s. Kant*, pp. 539-40.

² *Aesth. Forsch.*, pp. 547-9.

³ *Aesth.*, §§ 404, 535, 537, 833, ecc.

⁴ GUSTAV GERBER, *Die Sprache als Kunst*, Bromberg, 1871-74.

⁵ *Das System der Künste*, 2ª ediz., Lipsia-Berlino, 1881.

del tutto. Parallela a questa divisione se ne svolge un'altra, desunta dal rapporto tra l'elemento ideale e quello materiale in ciascun'arte, tra il movimento e il riposo, e per la quale dall'architettura, ch'è « materialmente la più pesante, spiritualmente la più leggiera tra le arti », si va fino alla poesia, in cui si osserva il rapporto inverso. Si scoprono, in tal modo, curiose analogie tra le arti del primo gruppo e quelle del secondo: dell'architettura con la musica, della plastica con la mimica, della pittura nelle sue tre forme quale pittura di paesaggio, di genere e di storia con la poesia e con le sue tre forme di lirica (e declamazione), epica (e rapsodica), drammatica (e arte rappresentativa). Lo Hartmann ¹ divide le arti in arti della percezione e in arti della fantasia: le prime, tripartite in arti spaziali o visive (plastica e pittura), in temporali o auditive (musica strumentale, mimica del linguaggio, canto espressivo) e in temporali-spaziali o mimiche (pantomima, danza mimica, arte dell'attore, arte del cantante di opere); le seconde, composte di una sola specie, che è la poesia. L'architettura, la decorazione, il giardinaggio, la cosmetica e i generi prosastici sono esclusi da questo sistema classificatorio e considerati tutti insieme come arti non libere. — A paro di siffatta ricerca intorno al modo di classificare le arti i medesimi filosofi menano innanzi quella circa l'arte suprema, riposta da qualcuno nella poesia, da altri nella musica o nella scultura, da altri ancora nelle arti combinate, specialmente nell'Opera, secondo la teoria preannunziata già nel Settecento ² e sostenuta e svolta ai tempi nostri da Riccardo Wagner ³. Uno degli ultimi che si sono proposti il problema « se abbiano maggior valore

Ed. v. Hartmann.

L'arte suprema. R. Wagner.

¹ *Phil. d. Sch.*, cc. 9 e 10.

² Per es., dal SULZER, *Allg. Theorie*, alla parola: *Oper*.

³ RICHARD WAGNER, *Oper und Drama*, 1851.

le arti singole o riunite », conclude che le arti singole come tali hanno bensì la loro propria perfezione, ma maggiore è quella delle arti riunite, nonostante le transazioni e vicendevoli concessioni imposte dalla riunione; che le singole, considerate per un altro verso, hanno maggior valore; e che, infine, all'attuazione del concetto dell'arte sono necessarie le une non meno delle altre ¹.

Il Lotze contro le classificazioni.

L'arbitrio, la vacuità, la puerilità di siffatti problemi e corrispettive soluzioni avrebbero dovuto eccitare moti di fastidio; senonché solo qualche raro critico espresse timidi dubbî sulla loro validità. « È difficile dire (scriveva il Lotze) a che e a chi giovino simili sforzi. La conoscenza della natura e delle leggi delle singole arti viene poco aiutata dall'indicazione del posto sistematico assegnato a ciascuna ». E notando inoltre che nella vita e nella realtà le arti si congiungono variamente ma non formano serie sistematica, e che nel mondo del pensiero si possono escogitare i piú varî ordinamenti, si risolveva per uno di codesti possibili ordinamenti, non perché il solo legittimo, ma perché piú comodo (*bequem*): per l'ordinamento che, cominciando dalla musica, « arte della libera bellezza, determinata solo dalle leggi del suo materiale e non già dalle condizioni imposte da un dato compito di finalit  o d'imitazione », prosegue con l'architettura, « la quale non gioca piú liberamente con le forme, ma piega queste a servizio di uno scopo », e cos  via con la plastica, la pittura e la poesia, escludendo le arti minori, che non possono coordinarsi con le altre perché incapaci di esprimere con qualche approssimazione la totalit  della vita spirituale ². Un recente critico francese, il Basch, inizia la sua trattazione con l'osser-

¹ GUSTAV ENGEL, *Ästhetik der Tonkunst*, 1884; riass. in HARTMANN, *Deutsche Ästh. s. Kant*, pp. 579-80.

² LOTZE, *Geschichte d. Ästh.*, pp. 458-60; cfr. p. 445.

vare assai bene: « È necessario dimostrare che non esiste un'arte assoluta, differenziata; poi secondo non si sa quali leggi immanenti? Ciò che esiste sono le forme d'arte particolari, o piuttosto gli artisti che hanno cercato di tradurre nel miglior modo, secondo i mezzi materiali onde disponevano, l'ideale che cantava nell'anima loro ». Ma crede poi che si possa giungere a una divisione delle arti col partire, « invece che dall'arte in sé, dall'artista », e col condurla « secondo i tre grandi tipi d'immaginazione, visiva, motrice e uditiva »; e, per quel che concerne il dibattito circa l'arte suprema, reputa che debba risolversi a favore della musica ¹.

Ma lo Schasler non aveva tutti i torti nel rimbeccare vivacemente la critica del Lotze e protestare contro il principio d'indifferenza e di comodità e osservare che « la classificazione delle arti è da tenere la vera pietra di paragone, la vera misura graduata del valore scientifico di un sistema estetico, perché in essa tutte le questioni teoriche si affollano e urgono per ottenere una soluzione concreta »². Il principio di comodità, ottimo per gli aggruppamenti approssimativi delle classificazioni botaniche e zoologiche, non regge in filosofia; e poiché il Lotze aveva comune con lo Schasler e con gli altri estetici il principio lessinghiano della costanza, dei limiti e della natura peculiare di ciascun'arte, e reputava perciò quelli delle arti singole non concetti empirici ma speculativi, non poteva sottrarsi al dovere di stabilire i rapporti di quei concetti tra loro, di ordinarli in serie, di subordinarli, coordinarli, dedurli o dialettizzarli. Conveniva dunque per togliere di mezzo quegli sterili tentativi classificatori e di preminenza criticare e dissolvere il principio stesso

Contraddizioni
nel Lotze.

¹ *Essai critique sur l'Esth. de Kant*, pp. 489-496.

² *Das System der Künste*, p. 47.

del Lessing; ma conservare il principio e rifiutare l'esigenza della classificazione, come faceva il Lotze, era evidentemente contraddittorio. Senonché, fra tanti estetici, nessuno ha investigato e riesaminato il fondamento scientifico delle distinzioni enunciate nella svelta ed elegante prosa del Lessing; e nessuno ha inteso a fondo la verità, balenata per un istante ad Aristotele, quando si rifiutava di far consistere la distinzione tra poesia e prosa in un fatto estrinseco, nel metro¹. Nessuno, se non forse lo Schleiermacher che avvertì per lo meno le difficoltà della dottrina corrente; e, propostosi di partire dal concetto generale dell'arte per dedurre come necessarie tutte le varie forme di questa, e trovando nell'attività artistica due lati, la coscienza oggettiva (*gegenständliche*) e la coscienza immediata (*unmittelbare*), e notando che l'arte non sta tutta nell'una o nell'altra e che la coscienza immediata o rappresentazione (*Vorstellung*) dà luogo alla mimica e alla musica e la coscienza oggettiva o immagine (*Bild*) alle arti figurative, nel procedere poi ad analizzare un quadro riconosceva inseparabili le due coscienze; ed « eccoci giunti (osservava) a qualcosa di affatto opposto: cercando la distinzione, abbiamo trovato l'unità ». Né gli sembrava resistente la tradizionale divisione delle arti in simultanee e successive, la quale, « ove si guardi con attenzione, sfuma interamente », perché anche nell'architettura o nel giardinaggio la contemplazione è successiva, e nelle arti stesse che si dicono successive, quale la poesia, quel che importa è la coesistenza e l'aggruppamento: « la differenza dunque, considerata da ambo i lati, è secondaria; e il contrasto tra i due ordini d'arte significa solamente che ogni contemplazione, al pari d'ogni produttività, è sempre successiva, ma che, nel pensare la relazione dei due lati in un'opera

Dubbî nello
Schleiermacher.

¹ *Poet.*, c. 1.

d'arte, l'uno e l'altro ci appaiono indispensabili: il coesistere (*das Zugleichsein*) e l'essere successivamente (*das Successivsein*) ». E osservava in altro luogo: « La realtà dell'arte come apparenza esterna è condizionata dal modo, fondato sull'organismo fisico e corporale, in cui l'interno si estrinseca: movimenti, forme, parole.... Ciò che vi ha di comune nelle varie arti, non è l'esterno, che anzi è l'elemento di diversificazione ». Dalla quale osservazione, messa a riscontro della netta distinzione da lui fatta tra arte e tecnica, sarebbe agevole dedurre che egli giudicava prive di valore estetico le partizioni delle arti e i concetti delle arti singole. Ma lo Schleiermacher non fa questa logica illazione, e rimane perplesso e oscillante: riconosce nella poesia inseparabili l'elemento soggettivo e l'oggettivo, il musicale e il figurativo, e tuttavia si sforza di dare le definizioni e trovare i limiti delle singole arti, e pensa talora anche lui a una riunione delle varie arti, onde si otterrebbe l'arte completa; e nell'ordinare il corso delle sue lezioni di Estetica si acconciava a ripartire le arti in arti di accompagnamento (mimica e musica), figurative (architettura, giardinaggio, pittura, scultura), e poesia¹. Nebuloso, impreciso, contraddittorio qual è in questa parte, lo Schleiermacher ebbe nondimeno l'accorgimento di porre in dubbio la fondatezza della teoria lessinghiana, e di domandarsi con qual diritto vengano, nell'arte, distinte le arti particolari.

¹ *Vorles üb. Æsth.*, pp. 11, 122-9, 137, 143, 151, 167, 172, 284-6, 487-8, 508, 635.

ALTRE DOTTRINE PARTICOLARI

La teoria estetica del Bello di natura.

I. — Lo Schleiermacher negò altresì il concetto di un bello di natura, conferendo per questa parte allo Hegel una lode forse non meritata, perché la negazione hegeliana di quel concetto fu, come si è detto, piuttosto di parole che di fatto. Comunque, la tesi radicale dello Schleiermacher contro l'esistenza di un bello naturale, esterno e non prodotto dallo spirito umano, rappresentava la liberazione da un grave errore; e solo appare a noi imperfetta o unilaterale in quanto sembra escludere quei fatti estetici della fantasia, che si legano a oggetti dati in natura¹. A correggere questa imperfezione e unilateralità potevano concorrere in certo modo gli studî storici e psicologici circa il « sentimento della natura », promossi segnatamente da Alessandro di Humboldt con la dissertazione che si legge nel secondo volume del *Cosmos*², e continuati dal Laprade, dal Biese e da altri ai giorni nostri³. Il Vischer, nell'auto-critica della sua *Estetica*, compì il passaggio dalla costruzione metafisica del bello di natura a una interpretazione psicologica di esso, e riconobbe che conveniva abolire la sezione dedicata al Bello di natura nel suo primo sistema estetico, fondendola nella dottrina della fantasia: tratta-

¹ *Teoria*, pp. 107-09.

² *Das Naturgefühl nach Verschiedenheit der Zeiten und Volksstämme*, nel *Cosmos*, II.

³ V. LAPRADE, *Le sentiment de la nature avant le christianisme*, 1896; e *chez les modernes*, 1867; ALFRED BIESE, *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern*, Kiel, 1882-4; *Die Entwicklung des Naturgefühls in Mittelalter und in der Neuzeit*, 2^a ediz., Lipsia, 1892.

zioni siffatte (egli diceva) non appartengono alla scienza estetica, e sono un misto di zoologia, di sentimento, di fantasticheria, di umorismo, da svolgere in monografie sul genere di quelle del poeta G. G. Fischer intorno alla vita degli uccelli¹. Lo Hartmann, erede della vecchia metafisica, rimprovera al Vischer codesta esclusione, tornando a sostenere che, accanto alla bellezza di fantasia introdotta dall'uomo nelle cose naturali (*hineingelegte Schönheit*), vi ha una bellezza formale e una bellezza sostanziale della natura, coincidente con l'attuazione degli scopi immanenti o delle idee della natura². Ma la via accennata in ultimo dal Vischer è la sola per la quale si possa integrare la tesi dello Schleiermacher; e mostrare in qual significato sia da ammettere un bello (estetico) di natura.

II. — Che vi siano sensi estetici, sensi superiori, e che il bello si riattacchi non a tutti ma ad alcuni sensi solamente, è pensiero antichissimo. Si è veduto³ che già Socrate, nell'*Ippia maggiore*, faceva menzione della dottrina del bello come « ciò che piace all'udito e alla vista » (τὸ καλὸν ἔστι τὸ δι' ἀκοῆς τε καὶ ὄψεως ἡδύ). Infatti (soggiungeva) non sembra si possa negare che piacciono, in quanto li vediamo con gli occhi, uomini belli, ornamenti, pitture e figure belle, e, ascoltandoli con l'orecchio, canti belli e voci e musica e orazioni e conversari. Ma Socrate medesimo, in quel dialogo, confutava questa teoria con argomenti validissimi, tra i quali, oltre la difficoltà nascente dal fatto che esistono cose belle che non provengono da impressioni sensibili dell'occhio e dell'orecchio, e l'altra che non v'ha ragione di costituire in classe particolare il diletto di quei due sensi separandolo dal diletto degli al-

La teoria dei
sensi estetici.

¹ *Kritische Gänge*, V, pp. 5-23.

² *Deutsche Ästh. s. Kant*, pp. 217-8: cfr. *Philos. d. Schönen*, lib. II, c. 7.

³ Cfr. sopra, pp. 178-9.

tri, è da tenere in conto l'obiezione, sottilmente filosofica, che ciò che piace alla vista non piace all'udito, e all'inverso; donde si deduce che la ragione della bellezza deve cercarsi non nella visibilità o nell'udibilità, ma in qualcosa di diverso da entrambe e a entrambe comune¹.

Il problema non fu forse più mai ripreso con l'acume e la serietà che appare in questo antico dialogo. Nel secolo decimottavo, l'Home notava che la bellezza si riferisce alla vista, e che le impressioni degli altri sensi possono essere gradevoli ma non belle, e distaccava i sensi della vista e dell'udito, come superiori, da quelli del tatto, del gusto e dell'odorato, meramente corporali e non affinati o spirituali come quei due. I quali, a suo parere, producono piaceri inferiori bensì agli intellettuali, ma superiori agli organici: piaceri dignitosi, elevati, dolci, moderatamente esilaranti, lontani così dalla turbolenza delle passioni come dal languore dell'indolenza, e destinati a ravvivare e calmare lo spirito². Lo Herder, seguendo suggestioni del Diderot, del Rousseau e del Berkeley, rivendicava l'importanza del senso del tatto (*Gefühl*) nella plastica: di questo « terzo senso, che forse dovrebbe essere investigato pel primo e rimane il meno investigato di tutti e a torto cacciato tra i sensi grossolani ». Vero è che « il tatto non sa niente di superficie e di colori », ma « la vista a sua volta non sa niente di forme e di configurazioni »; sicché « il tatto non deve essere un senso così grossolano come si dice, se è propriamente l'organo di ogni sensazione di altri corpi, e ha sotto di sé un vasto regno di concetti fini e complessi. Come la superficie sta al corpo, così e non meno la vista si trova rispetto al tatto; ed è solo

¹ *Hippias maior*, passim.

² *Elements of criticism*, introd., e cfr. c. 3.

per un modo abbreviato di discorso che si asserisce che noi vediamo i corpi come le superficie, e si suppone che si veda con l'occhio ciò che in realtà abbiamo appreso a poco a poco nella nostra fanciullezza non altrimenti che col tatto ». Ogni bellezza di forma e di corporeità è concetto non già visibile, ma palpabile¹. Dalla triade di sensi estetici in tal modo stabilita dallo Herder (la vista per la pittura, l'udito per la musica e il tatto per la scultura) tornava alla diade consueta lo Hegel, affermando che « la parte sensibile dell'arte si riferisce ai soli due sensi teoretici della vista e dell'udito », e che rimangono esclusi dal godimento artistico l'odorato, il gusto e il tatto, i quali hanno relazione con la materia come tale e con le sue immediate qualità sensibili (l'odorato con la volatilizzazione materiale, il gusto con la soluzione materiale degli oggetti, e il tatto col caldo, freddo, liscio, e così via); onde non possono concernere gli oggetti dell'arte, che debbono mantenersi in una reale indipendenza e non permettere alcuna relazione meramente sensibile. Il piacevole di questi sensi non è il bello dell'arte².

Ma che la cosa non potesse risolversi così facilmente ben sentì, anche questa volta, lo Schleiermacher, il quale, rifiutata anzitutto la distinzione dei sensi in confusi e chiari, ammise per una parte la superiorità della vista e dell'udito rispetto agli altri sensi, facendola consistere in ciò che gli altri « non sono capaci di alcuna libera attività, e rappresentano anzi il massimo della passività, laddove vista e udito sono capaci di un'attività che procede dal di dentro, e possono produrre forme e toni senza ricevere impressioni esterne »; se occhio e orecchio fossero soltanto mezzi di

¹ HERDER, *Kritische Wälder* (in *Werke*, ed. cit., IV), pp. 47-53: cfr. la *Kaligone* (ivi, vol. XXII), passim; e il frammento sulla *Plastica*.

² *Vorles üb. Ästh.*, I, pp. 50-1.

percezione, non si avrebbero arti visive e auditive, ma essi operano altresì come movimenti volontari, che riempiono il dominio dei sensi. Per un altro verso, lo Schleiermacher pensò « che la differenza sia piuttosto di grado o di quantità, e che un minimo d'indipendenza convenga riconoscere anche agli altri sensi »¹. Il Vischer si attenne alla tradizione dei « due sensi estetici », « organi liberi e non meno spirituali che sensibili », i quali « non si riferiscono alla composizione materiale dell'oggetto », ma lasciano che nel suo complesso « questo sussista e operi su loro »². Il Köstlin opinò che i sensi inferiori non offrano « nulla d'intuibile separato da essi e siano solo nostre modificazioni, ma che, per altro, al gusto, all'odorato e al tatto non manchi ogni importanza estetica, perché essi porgono sussidio ai sensi superiori, e, senza il tatto, un'immagine non potrebbe rivelarsi allo sguardo come dura, resistente e forte, e, senza l'odorato, certe immagini non si presenterebbero come sane o fresche »³.

Non teniamo conto di quelle dottrine che si connettono con principî sensualistici⁴, perché è naturale che tutti i sensi siano accettati dai sensualisti come organi estetici, se « estetico » vale per essi « edonistico »: basti ricordare in via aneddótica quel « dotto » Kralik, messo in canzonatura dal Tolstói, e la sua teoria delle cinque arti, del gusto, dell'olfatto, del tatto, dell'udito, della vista⁵. Ma le poche citazioni fatte fin qui bastano a mostrare gl'imbarazzi, in cui la qualifica di « estetico », data al « senso », ha cac-

¹ *Vorles üb. Æsth.*, p. 92 sgg.

² *Æsth.*, I, p. 181.

³ *Æsth.*, pp. 80-3.

⁴ Per es., GRANT ALLEN, *Physiological Æsthetics*, cc. 4 e 5.

⁵ TOLSTOI, *Qu'est-ce que l'art?*, pp. 19-22. Il Kralik è autore del libro: *Weltschönheit, Versuch einer allgemeinen Æsthetik*, Vienna, 1894.

ciato i pensatori, costretti o a distinguere in modo assurdo tra un gruppo e l'altro di sensi, o a riconoscere che tutti i sensi sono estetici, e che ogni impressione sensibile ha, in quanto tale, valore estetico. Dai quali imbarazzi non si ci si trae fuori se non quando si veda e affermi nettamente l'impossibilità di congiungere ordini d'idee affatto disparati, quali sono il concetto della forma rappresentativa dello spirito e quello di particolari organi fisiologici o di una particolare materia d'impressioni sensibili¹.

III. — Come una varietà dell'errore dei generi letterari si può considerare la teoria dei modi o forme o generi dello stile (*κατακτῆρες τῆς φράσεως*), che l'antichità determinò di solito nelle tre forme del sublime, medio e tenue, con una tripartizione risalente, a quel che sembra, ad Antistene², e che talora fu modificata nell'altra di *subtile*, *robustum*, *floridum*, o ampliata in una quadripartizione, o ripresentata con aggettivi desunti da fatti storici come dei tre stili attico, asiatico e rodio. La tripartizione sopravvisse nell'età media, talvolta stranamente intesa; onde si credette che lo stile sublime tratti di re, principi e baroni (esempio l'*Eneide*), il mediocre, di genti di media condizione (esempio le *Georgiche*), e l'umile, di genti infime (esempio le *Buccoliche*); e i tre stili furono perciò denominati anche tragico, elegiaco e comico³. I generi dello stile riempiono tutte le rettoriche dei tempi moderni; e ancora il Blair distingueva e definiva lo stile diffuso, il conciso, il nervoso, l'ardito, il piano, l'elegante, il fiorito e simili. Nel 1818, l'italiano Melchiorre Delfico, nel libro sul *Bello*, criticava vigorosamente le « tante divisioni degli stili », ossia il pregiudizio « che vi potessero essere tanti stili », affer-

La teoria dei generi dello stile.

¹ *Teoria*, pp. 21-23.

² Cfr. VOLKMANN, *Rhet. d. Gr. u. Röm.*, pp. 532-4.

³ COMPARETTI, *Virgilio nel M. E.*, I, p. 172.

mando che « lo stile sarà o buono o cattivo », e aggiungendo che esso per gli artisti « non può essere un'idea preventiva nel loro spirito », ma « dovrebbe essere una conseguenza dell'idea principale, ossia di quel concepimento che determina l'invenzione e la composizione »¹.

La teoria delle forme grammaticali, o parti del discorso.

IV. — Al medesimo errore corrisponde nella filosofia del linguaggio la teoria delle forme grammaticali o delle parti del discorso², iniziata già dai sofisti (a Protagora si attribuisce la distinzione del genere dei nomi), continuata dai filosofi e segnatamente da Aristotele e dagli stoici (il primo conobbe due o tre parti del discorso, gli altri quattro o cinque), e sviluppata ed elaborata dai grammatici alessandrini, nella celebre e secolare controversia tra analogisti e anomalisti. Gli analogisti (Aristarco) tendevano a introdurre logicità e regolarità nei fatti linguistici, sentenziando deviazioni quelli che loro non sembravano riducibili a forma logica e designandoli a volta a volta come pleonasmi, ellissi, enallagi, parallagi, metalepsi. La violenza che per tal modo gli analogisti facevano al linguaggio vivo e all'uso stesso degli scrittori era tale che (come riferisce Quintiliano) fu detto argutamente (*non invenuste*) « altro essere parlar latino, altro parlare secondo grammatica » (*aliud esse latine, aliud grammaticae loqui*)³. Agli anomalisti si deve riconoscere il merito di avere in certa guisa rivendicato al linguaggio il suo libero movimento fantastico: lo stoico Crisippo compose un trattato per dimostrare che una stessa cosa (uno stesso concetto) si esprime con suoni diversi, e un medesimo suono esprime diversi concetti (*similes res dissimilibus verbis et similibus dissimiles esse vocabulis notatas*). Ed era anomalista l'in-

¹ *Nuove ricerche sul Bello*, c. 10.

² *Teoria*, pp. 158-60.

³ *Instit. orat.*, I, c. 6.

signe grammatico Apollonio Discolo, che rifiutava la metalepsi, gli schemi e gli altri artifici onde gli analogisti tentavano spiegare quel che non entrava nei loro quadri, e notava che usare una parola per un'altra, una parte del discorso per un'altra, sarebbe non già figura grammaticale ma sproposito, da attribuirsi non facilmente a un poeta come Omero. Da codesta disputa tra anomalisti e analogisti uscì la Grammatica (τέχνη γραμματική), tramandata dall'antichità ai tempi moderni e che è stata giustamente considerata come una sorta di transazione tra i due opposti indirizzi, perché se gli schemi di flessione (κανόνες) valgono ad appagare l'esigenza degli analogisti, la loro varietà appaga quella degli anomalisti; onde, teoria dell'analogia dapprima, la Grammatica finì con l'essere definita « teoria dell'analogia e dell'anomalia » (ὁμοίου τε καὶ ἀνομοίου θεωρία). Il concetto della retta consuetudine, col quale Varrone pretendeva risolvere la controversia, è (come accade nelle transazioni) la contraddizione innalzata a dottrina, qualcosa di simile all'ornato conveniente della Rettorica o ai generi con qualche libertà della precettistica letteraria. Se il linguaggio segue la consuetudine (cioè la fantasia), non segue la ragione (cioè la logica), e se la ragione, non la consuetudine. Agli analogisti, i quali pensavano che la logica valesse almeno dentro i singoli generi o sottogeneri, gli anomalisti mostravano che neppure ciò era esatto: talché Varrone stesso doveva confessare che « questa parte era molto difficile » (*hic locus maxime lubricus est*)¹.

La Grammatica ebbe nel Medioevo un culto che potrebbe chiamarsi superstizioso: si trovò allora un'ispirazione divina nelle otto parti del discorso, perché « *octavus numerus*

¹ Cfr., per tutto ciò, le opere del LERSCH e dello STEINTHAL, che riferiscono i testi più importanti.

frequenter in divinis scripturis sacratis invenitur», e nelle tre persone del verbo, fatte apposta « *ut quod in Trinitatis fide credimus, in eloquiis inesse videatur* »¹. I grammatici, dal Rinascimento in poi, ripigliando a meditare sui problemi del linguaggio, abusarono delle ellissi, dei ripieni, delle licenze, delle anomalie, delle eccezioni; e solo nella Linguistica affatto recente si è cominciato a mettere in dubbio il valore stesso del concetto di « parti del discorso » (Pott, Paul e altri)². Che se ciò nonostante queste perdurano, la cagione è in parte nella grammatica empirica o pratica che non può non adoperarle, e in parte nella venerabile antichità, che ha fatto dimenticare la loro origine illegittima e torbida, e il trionfo accaduto non per altro che per stanchezza della lunga guerra.

La teoria della Critica estetica.

V. — La relatività del gusto è tesi sensualistica, che nega il valore spirituale dell'arte. Ma essa non s'incontra quasi mai presso gli scrittori nel modo ingenuo e categorico onde si manifesta nell'adagio: *De gustibus non est disputandum* (circa il quale, d'ignota origine, sarebbe da ricercare quando nacque, e quale significato ebbe in prima, e se con « *gustibus* » s'intendesse delle sole impressioni del palato, estese poi alle impressioni estetiche). I sensualisti, come avvertiti da un'oscura coscienza della natura superiore dell'arte, non sapevano neppur essi rassegnarsi alla totale relatività del gusto. Il tormento che si davano su questo punto desta quasi compassione. « Vi ha (così il Batteux) un gusto buono e che sia il solo buono? In che consiste? Da che dipende? Viene dall'oggetto o dal genio che si esercita sopra di esso? Vi sono regole, o non ve ne sono? Del gusto è organo il solo ingegno o il solo cuore

¹ COMPARETTI, *Virgilio nel M. E.*, I, pp. 169-170.

² POTT, introd. cit. allo Humboldt; PAUL, *Principien d. Sprachgeschichte*, c. 20.

o tutti e due insieme? Quante questioni sotto questo titolo così noto, tante volte trattato e non mai chiaramente spiegato! »¹. La stessa perplessità si osserva nell'Home: dei gusti non si disputa (egli dice), e non solo di quelli del palato, ma neppure di quelli di tutti gli altri sensi. Sentenza ragionevolissima, a quel che sembra, per un verso, e che tuttavia, per un altro verso, sembra esagerata. Ma come scaltarne le fondamenta? come pretendere che a uno non debba piacere ciò che di fatto gli piace? Dunque, quella proposizione sarà vera. Ma no: nessuno che abbia gusto vorrà acconciarvisi. Si parla di gusto buono e di gusto cattivo: le critiche, dunque, che si fanno in nome di tale distinzione, sono assurde? sono, quelle espressioni pur così frequenti, prive di senso? E l'Home finisce con ammettere un comune modello di gusto (*standard of taste*), deducendolo dalla necessità della convivenza umana, da una « causa finale », com'egli dice; perché, senza uniformità di gusti, chi si affaticherebbe a produrre opere d'arte, edifizî costosi ed eleganti, bei giardini e altri consimili lavori? Né manca di accennare altresì a una seconda causa finale, cioè al bisogno di riunire in pubblici spettacoli i cittadini, che le differenze di mestiere e professione e di classe sociale tendono a dividere e a rendere estranei tra loro. Ma in qual modo si determinerà questo modello di gusto? Nuove perplessità, dalle quali non si può dire che si esca con l'affermazione, che come per le regole della morale non si domandano consigli a selvaggi ma a uomini della più perfetta condizione, così pel modello del gusto occorre rivolgersi a quei pochi, non affaticati in lavori corporali e avviliti, di gusto non corrotto, non ammoliti dalle voluttà, i quali avendo ricevuto buon gusto dalla natura, lo hanno

¹ BATTEUX, *Les beaux arts*, P. II, p. 54.

perfezionato con l'educazione e con la pratica della vita; e che, se poi nascono controversie, bisogna fare ricorso ai principî di critica, stabiliti dallo stesso Hume nel corso del suo libro ¹. Simili contraddizioni e circoli viziosi ricompaiono nel *Saggio sul gusto* di Davide Hume, dove si cerca invano di definire i caratteri distintivi dell'uomo di gusto i cui giudizi dovrebbero formare regola, e, pure asserendo l'uniformità, fondata nella natura umana, dei principî generali del gusto e ammonendo di non tener conto delle perversioni e delle ignoranze individuali, si ammettono diversità di gusto inconciliabili, insuperabili e tuttavia non condannabili (*blameless*) ².

Ma la critica del relativismo non può essere fornita dall'opposta dottrina che, asserendo l'assolutezza, risolve il gusto in concetti e raziocinî. Esempî di tal errore porgono, nel secolo decimottavo, il Muratori, uno dei primi a sostenere l'esistenza di una regola del gusto e di un bello universale, di cui la Poetica darebbe le regole ³; l'André, il quale diceva essere « il bello in un'opera d'arte non ciò che piace al primo tratto d'immaginazione, per certe disposizioni particolari delle facoltà dell'anima e degli organi del corpo, ma ciò che ha diritto di piacere alla ragione e alla riflessione per la sua propria eccellenza o per la sua giustezza, e, se si concede questo termine, pel suo intrinseco gradimento » ⁴; il Voltaire, il quale conosceva un « gusto universale », ch'era « intellettuale » ⁵; e tanti e tanti altri. Contro l'errore intellettualistico, non meno che contro

¹ *Elem. of criticism*, III, c. 25.

² *Essays, moral, political and literary* (ed. di Londra, 1862), c. 23: « On the standard of taste ».

³ *Perfetta Poesia*, lib. V, c. 5.

⁴ *Essai sur le Beau*, disc. 3.

⁵ *Essai sur le goût*, cit.

quello sensualistico, insorse il Kant; il quale poi a sua volta, riponendo il bello in un simbolismo della moralità, non raggiungeva il concetto di un'assolutezza fantastica del gusto¹. La posteriore filosofia speculativa superò la difficoltà col tacerne.

Ma questo criterio dell'assolutezza fantastica, o in altre parole il concetto che per giudicare le opere d'arte convenga mettersi dal punto di vista dell'artista nel momento della produzione e che giudicare sia riprodurre, si venne pur facendo strada a poco a poco, dai principî del secolo decimottavo, quando se ne vedono i primi accenni in Italia nello scritto già ricordato di Francesco Montani (1705), e in Inghilterra, nel *Saggio sulla critica* di Alessandro Pope (« *A perfect judge will read each work of wit With the same spirit that its author writ* », diceva quest'ultimo²). Qualche anno dopo, Antonio Conti riconosceva una parte di vero nella *règle du premier aspect*, consigliata dal Terrasson per giudicare della poesia; ma stimava questa regola applicabile più facilmente agli scrittori moderni che non agli antichi: « *quand on n'a pas l'esprit prévenu, et que d'ailleurs on l'a assez pénétrant, on peut voir tout d'un coup, si un poète a bien imité son objet; car, comme on connaît l'original, c'est à dire les hommes et les mœurs de son siècle, on peut aisément lui confronter la copie, c'est à dire la poésie qui les imite* ». Per giudicare i poeti antichi, la via doveva essere più lunga: « *cette règle du premier aspect n'est presque d'aucun usage dans l'examen de l'ancienne poésie, dont on ne peut pas juger qu'après avoir longtemps réfléchi sur la religion des anciens, sur leur lois, leurs mœurs, sur leurs manières de combattre et d'haranguer, etc. Les beautés d'un poème, indépendantes de toutes ces circonstances individuelles, sont*

¹ Si veda sopra, pp. 311-13.

² *Essay on criticism*, 1711, P. II, vv. 233-4.

très rares, et les grands peintres les ont toujours évitées avec soin, car ils voulaient peindre la nature et non pas leurs idées »¹; la via doveva essere, insomma, quella della storia. Sulla fine dello stesso secolo il concetto della riproduzione congeniale si trova abbastanza determinato nello Heydenreich: « Il critico d'arte filosofo deve egli stesso possedere genio per l'arte, che è un'esigenza alla quale la ragione non può rinunciare, come non può accordare al cieco il diritto di giudicare dei colori. Il critico non deve pretendere di poter sentire le attrattive del bello per mezzo di sillogismi (*Vernunftschlüsse*); il bello deve manifestarsi al sentimento con irresistibile evidenza, e, attratta dal fascino di esso, la ragione non deve aver tempo di perseguire una serie di perché; l'effetto, con l'improvviso delizioso impossessarsi dell'intero essere e sopraffarlo, deve soffocare, fin da principio, ogni domanda intorno all'origine e provenienza. Ma questo stato di fanatica animazione non può durare a lungo: bisogna che la ragione passi al chiaro sentimento di sé stessa, e volga i suoi sguardi allo stato nel quale era durante il godimento del bello e che ora le rimane nella memoria..... »². Teoria sanamente impressionistica, che prevalse col romanticismo e alla quale si attenne anche il De Sanctis³. Pure non si ebbe nemmeno allora un'esatta dottrina della critica, che richiedeva come sua condizione un esatto concetto dell'arte e dei rapporti dell'opera d'arte coi suoi precedenti storici⁴. La possibilità stessa di una critica estetica fu contestata nella seconda metà del secolo decimonono, identificando il gusto coi capricci del piacere individuale, e asserendo, come sola scientifica, una

¹ Lettera al Maffei, in *Prose e poesie*, II, pp. cxx-cxxi.

² *System d. Æsthetik*, pref., pp. xxi-xxv.

³ Tra gli altri luoghi, *Saggi critici*, pp. 355-8.

⁴ *Teoria*, pp. 130-40.

pretesa critica storica, che accumulava lavori di estrinseca crudizione o era tutta dominata da preconetti positivistici e materialistici. E coloro che reagirono contro codesta estrinsecità e materialismo ebbero di solito il torto di appigliarsi come ad àncora di salvezza a una sorta di dommatismo intellettualistico¹ o a un vuoto estetismo².

VI. — Si è già osservato come nel Seicento allorché le parole « gusto » e « genio » o « ingegno » acquistavano voga, le facoltà da esse designate venissero talvolta scambiate tra loro o considerate della stessa natura; e tal'altra concepite tra loro distinte, il genio come facoltà produttrice e il gusto come facoltà giudicatrice, il gusto suddiviso nelle due specie di gusto sterile e gusto fecondo: terminologia adoperata in Italia dal Muratori³ e in Germania da Ulrico di König⁴. Il Batteux diceva: « *le goût juge des productions du génie* »⁵; e il Kant parlò di opere difettose, in cui vi ha genio senza gusto o gusto senza genio, e di altre alle quali il solo gusto è bastevole⁶, e ora distinse i due concetti come quelli di facoltà giudicatrice e facoltà produttrice, ora li intese come una stessa facoltà, riguardata nei suoi varî gradi. La infondata distinzione tra gusto e genio fu accolta dai posteriori scrittori di Estetica, ed ebbe la sua forma piú rigida nello Herbart e seguaci.

La distinzione di gusto e genio.

VII. — La teoria evoluzionistica dell'arte apparve propriamente sul finire del secolo decimottavo: allora si vennero formando le partizioni di arte classica e di arte

Il concetto della Storia artistica e letteraria.

¹ Per es., A. RICARDOU, *La critique littéraire*, Parigi, 1896.

² Si veda, per es., A. CONTI, *Sul fiume del tempo* (Napoli, 1907).

³ *Perf. Poesia*, lib. V, c. 5.

⁴ *Untersuchung v. d. guten Geschmack*, 1727.

⁵ *Les beaux arts*, P. II, c. 1.

⁶ *Krit. d. Urtheilskr.*, § 48.

romantica, arricchite dipoi, per la crescente conoscenza del mondo preellenico, di una sezione introduttiva sull'arte orientale. Il Goethe diceva nei suoi ultimi anni all'Eckermann che i concetti di classico e romantico erano stati foggiate da lui e dallo Schiller, perché egli aveva sostenuto il procedimento oggettivo in poesia, laddove lo Schiller, per difendere il soggettivismo al quale inclinava, compose il saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, dove « ingenuo » (*naiv*) vale appunto quel che si disse poi classico, e « sentimentale » (*sentimentalisch*), quel che si disse romantico. « Gli Schlegel (continuava il Goethe) s'impossessarono di questa idea e la spinsero oltre, tanto che ora si è sparsa dappertutto e tutti parlano di classicismo e di romanticismo, cose alle quali cinquant'anni addietro (il Goethe si esprimeva così nel 1831) nessuno pensava »¹. Il saggio dello Schiller, in cui si notano evidenti anche le tracce del Rousseau, ha la data del 1795-6², e vi si legge tra l'altro: « I poeti sono dappertutto i conservatori della natura, e dove non possono più essere compiutamente tali e hanno sperimentato su loro stessi l'efficacia distruggitrice delle forme arbitrarie e artificiali o vi hanno lottato contro, si presentano come testimoni e vindici della natura. I poeti, dunque, o saranno natura, o, perdutala, la cercheranno. Da ciò due modi affatto diversi di poetare, che riempiono l'intero dominio della poesia: tutti i poeti, che siano veramente poeti, apparterranno, secondo i tempi e le condizioni in cui fioriscono, o alla categoria dei poeti ingenui o a quella dei poeti sentimentali ». Lo Schiller distingueva poi tre specie della poesia sentimentale: la satirica, l'elegiaca e l'idillica; e definiva satirico il poeta, « quando

¹ ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe*, sotto il 21 marzo 1831.

² *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, 1795-6 (in *Werke*, ed. Goedeke, vol. XII).

prende per oggetto l'allontanamento dalla natura e il contrasto della realtà con l'ideale ». Il punto debole di questa divisione è nel concetto stesso di un duplice genere di poesia, ossia nella riduzione a due generi delle infinite forme nelle quali la poesia appare negli individui. Che se uno dei due generi è inteso come quello della perfezione e l'altro come quello dell'imperfezione, si cade nell'altro errore di porre l'imperfetto come genere o specie, il negativo come positivo. In effetto, Guglielmo di Humboldt oppose all'amico che, se la forma è il proprio dell'arte, non si può concedere una poesia, quale sarebbe la sentimentale o romantica, in cui la materia preponderi sulla forma, perché si avrebbe in essa non già un genere di arte, ma un'arte sbagliata ¹. Lo Schiller, per altro, non dette significato storico alla sua partizione, anzi dichiarò espressamente che, nel valersi dei vocaboli di « antico » e « moderno » invece che d'« ingenuo » e « sentimentale », ammetteva che poeti « antichi », nel significato da lui adoperato, fossero anche taluni moderni e contemporanei, e perfino che le due specie potessero riunirsi nello stesso poeta e nella stessa opera poetica, come (l'esempio è dello stesso Schiller) nel *Werther* ². Del significato storico della partizione sono autori principali Federico e Guglielmo Schlegel: il primo già in uno scritto del 1795, e l'altro nel celebre corso di lezioni di storia letteraria, che tenne a Berlino nel 1801-4. Ma i due significati, sistematico e storico, si alternarono e variamente mescolarono presso letterati e critici, e altri vi s'introdussero; tanto che « classici » furono detti talvolta i poeti freddi e d'imitazione, e « romantici » gl'ispirati, e « romantico » giunse a significare in alcuni paesi « reazionario in politica », e in altri (come in Italia) « liberale »; e via di-

¹ Cit. in DANZEL, *Ges. Aufs.*, pp. 21-2.

² *Ueb. naive u. sentim. Dich.*, ed. cit., p. 155 n.

scorrendo. Quando, nel 1815, Federico Schlegel parlava di antiche poesie persiane romantiche, o quando ai tempi nostri si è messo in rilievo il romanticismo dei classici greci, latini o francesi, si è riportata la parola dal significato storico a quello teorico, che le aveva dato originariamente lo Schiller.

Il significato storico fu invece prevalente nell'idealismo tedesco, che tendeva a costruire sullo schema di uno svolgimento ideale la storia universale, e perciò anche quella delle letterature e delle arti. Lo Schelling separò nettamente i due periodi dell'arte pagana e della cristiana: progressiva la seconda rispetto alla prima, che ne era soltanto gradino inferiore¹. Lo Hegel, accogliendo questa partizione, introduceva un regresso finale, perché divideva la storia dell'arte in tre periodi: arte simbolica (orientale), classica (ellenica) e romantica (moderna); e come faceva dissolvere l'arte classica (con pensiero suggeritogli dallo Schiller) nella letteratura romana all'apparire della satira e di altri generi che indicavano la rottura di armonia tra forma e contenuto, così vedeva il dissolvimento dell'arte romantica nell'umorismo soggettivo degli Ariosti e dei Cervantes², e dava come esaurita l'arte nel mondo moderno, quantunque alcuni interpreti opinino che non escludesse, sia pure contraddicendosi, un quarto periodo, di arte moderna o dell'avvenire. E in verità, tra i seguaci di lui, il Weisse (rigettando il periodo orientale per salvare la divisione triadica) poneva come terzo il periodo moderno, sintesi dell'antico e del medievale³; e il Vischer anch'esso si mostrava favorevole a riconoscere un periodo moderno e progressivo⁴.

¹ Si veda sopra, p. 325.

² *Vorles ab. Æsth.*, voll. II e III.

³ Cfr. VON HARTMANN, *Dtsch. Æsth. s. Kant*, pp. 99-101.

⁴ *Æsth.*, parte III.

Queste costruzioni arbitrarie ricompaiono nei libri dei metafisici positivistici sotto forma di una storia evolutiva o progressiva dell'arte. Lo Spencer vagheggiava una trattazione di questa sorta, e nel programma pubblicato nel 1860 del suo sistema si legge che il volume terzo dei *Principi di sociologia* avrebbe contenuto, tra l'altro, un capitolo sul progresso estetico, « con la graduale differenziazione delle arti belle dalle istituzioni primitive e tra di loro, con la loro crescente varietà di sviluppo e col loro progredire nella realtà dell'espressione e nella superiorità del fine ». Non è da rimpiangere che il capitolo, così disegnato, non sia stato mai scritto, quando si ricordi quel tanto che ce n'è serbato nei *Principi di psicologia*, e che a suo luogo abbiamo riferito¹.

Il vivo senso storico dei tempi nostri ha sempre più scemato importanza alle teorie evoluzionistiche o astrattamente progressive, che falsificano il libero e originale movimento dell'arte. Notava non senza ragione il Fiedler che nella storia di questa non si può introdurre unità e progressione e che le opere degli artisti sono da considerare in modo discontinuo, come tanti frammenti della vita dell'universo². In Italia, di recente, un egregio studioso della storia delle arti figurative, il Venturi, ha tentato di dare voga all'evoluzionismo, e ha esemplificato la teoria con una sua *Storia della Madonna*, in cui la figurazione della Vergine viene concepita quasi organismo che nasce, cresce, tocca la perfezione, invecchia e muore. Ma altri hanno rivendicato il carattere della storia artistica, insofferente di vincoli e di misure estrinseche, ritraente la sempre varia produzione della fantasia³.

¹ Si veda sopra, pp. 433-5.

² C. FIEDLER, *Ursprung d. künstl. Thätigkeit*, p. 136 sgg.

³ AD. VENTURI, *La Madonna*, Milano, 1899: cfr. B. LABANCA, in *Ri-*

Conclusione.

Bastino questi rapidi cenni a mostrare il raggio piuttosto ristretto, in cui si è mossa finora la critica scientifica degli errori estetici che abbiamo chiamati « particolari ». L'Estetica ha bisogno di essere circondata e dilatata da una vigile e vigorosa letteratura critica, la quale, derivando da essa, ne formi a sua volta la salvaguardia e la forza.

vista polit. e lett. (Roma), ottobre 1899, e in *Rivista di filos. e pedag.* (Bologna), 1900; e B. CROCE, in *Nap. nobiliss.*, rivista di topografia e storia dell'arte, VIII, pp. 161-3, IX, pp. 13-14 (ora in *Probl. di Estetica*, pp. 265-272). Sulla metodica della storia artistica e letteraria, cfr. *Teoria*, pp. 141-52.

APPENDICE BIBLIOGRAFICA

Il più antico tentativo di una storia dell'Estetica è il libro di J. Koller, menzionato di sopra (p. 274), che lo ZIMMERMANN (*Gesch. d. Ästh.*, pref., p. v) ricorda, dichiarando di non averlo mai potuto vedere perché sommamente raro. Ma noi, avendone fatto ricerche nella R. Biblioteca di Monaco di Baviera per mezzo del carissimo amico Dr. Arturo Farinelli dell'Università d'Innsbruck, lo abbiamo agevolmente ritrovato e ottenuto in prestito. Il libro ha questo titolo: *Entwurf | zur | Geschichte und Literatur | der Ästhetik, | von Baumgarten auf die | neueste Zeit. | Herausgegeben | von | J. KOLLER. | Regensburg | in der Montag und Weissischen Buchhandlung | 1799* (pp. vii-107, in 8° piccolo); e nella prefazione l'autore vi dichiara la sua intenzione, che era di offrire ai giovani, frequentatori nelle università tedesche dei corsi di Critica del gusto e di Teoria delle belle arti, « un lucido sommario del sorgere e dei successivi progressi di quegli studi », avvertendo che egli tiene conto solamente delle teorie generali, e che ricava spesso i suoi giudizi dalle recensioni dei periodici letterari. L'introduzione (§§ 1-7) tratta delle teorie estetiche dall'antichità fino ai principi del secolo decimotavo: « Il nome e la forma di una Teoria generale delle belle arti e Critica del gusto (dice il K.) erano ignoti agli antichi; i quali erano impediti a produrre alcunché in questo campo dall'imperfezione della loro teoria etica ». Il § 5 è dedicato agli italiani, pei quali si osserva che « hanno prodotto poco nella teoria »; e, infatti, di libri italiani sono menzionati soltanto l'*Entusiasmo* del Bettinelli e il libercolo del Jagemann: *Saggio di buon gusto nelle belle arti ove*

si spiegano gli *Elementi dell'Estetica*, di Fr. Gaud. Jagemann, Reggente agostiniano, In Firenze, MDCCLXXI, Presso Luigi Bastianelli e compagni, di pp. 60 (cfr. intorno a esso B. CROCE, *Problemi di Estetica*, pp. 387-390). La sezione della *Storia e letteratura dell'Estetica* comincia con la citazione del noto passo del Bülfinger (« *Vellem existent, ecc.* »), donde si passa senz'altro al Baumgarten: « L'epoca della teoria prende il suo cominciamento, come nessuno può negare, dal Baumgarten, cui non si può togliere il merito di avere sostenuto per primo il pensiero di un'Estetica fondata su principi di ragione e interamente sviluppata, e di avere tentato di metterla in atto coi mezzi che la sua filosofia gli offriva ». Ricordato subito dopo il Meier, seguono i titoli, accompagnati da brevi estratti e giudizi, a mo' di bibliografia ragionata, di molti volumi tedeschi di Estetica, da quelli di C. G. Müller (1759) fino a uno del Ramler (1799), e misti a essi alcuni francesi e inglesi, sotto le date delle rispettive traduzioni tedesche. Uno speciale rilievo è dato al Kant (pp. 64-74), notandosi che, prima dell'apparizione della *Critica del giudizio*, gli estetici erano divisi in scettici, dommatici ed empirici: all'empirismo inclinavano le migliori teste della nazione, tanto che lo stesso Kant, « se fosse invitato a dichiarare dalla lettura di quali critici lo svolgimento delle sue idee sia stato maggiormente preparato, certamente riconoscerebbe questo merito agli acuti empiristi d'Inghilterra, Francia e Germania »; ma « con nessuno dei metodi prekantiani era possibile stabilire un accordo (*eine Einhelligkeit*) degli uomini su cose di gusto ». Le ultime pagine notano lo slancio preso dagli studi estetici, che nessuno avrebbe osato di accusare, come pel passato, di inutile perdita di tempo: « Possano Jacobi, Schiller e Mehmel arricchire presto la bella letteratura con la pubblicazione delle loro teorie! » (p. 104).

La rarità del libretto del Köller ci ha indotti a darne questa notizia un po' larga. Per altro, la prima storia generale dell'Estetica, degna del nome, è quella di ROBERT ZIMMERMANN, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*; Vienna, 1858, che è divisa in quattro libri, « il primo dei quali contiene la storia dei concetti filosofici intorno al bello e all'arte, dai greci fino alla costituzione dell'Estetica come scienza filosofica per opera del Baumgarten »; il secondo va dal Baumgarten fino alla riforma dell'Estetica effettuata dalla *Critica del giudizio*; il terzo, dal Kant fino all'Estetica dell'idealismo; il quarto, dall'apparire dell'Estetica dell'idealismo fino ai tempi dell'autore (1793-1858). L'opera, condotta secondo i concetti dello herbartismo, è ragguardevole per solidità di ricerche e

lucidezza d'esposizione. Ma il criterio errato e la trascuranza di tutto il movimento estetico che non sia greco-latino e tedesco, costituiscono gravi difetti; oltre che essa rappresenta, oramai, lo stato degli studi di circa mezzo secolo fa.

Meno solida e più compilatoria, e insieme con tutte le deficienze di quella dello Z., è la storia di MAX SCHASLER, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, Berlino, 1872, divisa in tre libri e concernente l'Estetica dell'antichità, e quelle dei secoli decimottavo e decimonono. L'autore, che è seguace dello hegelismo, concepisce la sua storia come preparazione per la teoria: « per conquistare, cioè, un altissimo principio per la costruzione di un nuovo sistema »; e va schematizzando il materiale dei fatti per ciascun periodo nei tre gradi di Estetica della sensazione (*Empfindungsurtheil*), dell'intelletto (*Verstandsurtheil*) e della ragione (*Vernunfturtheil*).

La letteratura inglese ha il libro di BERNARD BOSANQUET, *A history of Aesthetics*, Londra, 1892, sobrio e ben ordinato lavoro condotto con criterio eclettico tra l'Estetica del contenuto e l'Estetica della forma. Ma l'autore erra nel credere di non avere trascurato « nessuno scrittore di prim'ordine »; e trascura, oltre questi, parecchi importanti movimenti d'idee, e in genere dà prova di conoscenza troppo scarsa circa le letterature dei paesi neolatini. — Altra storia generale dell'Estetica in lingua inglese è contenuta nel primo volume dell'opera di WILLIAM KNIGHT, *The philosophy of Beautiful, being Outlines of the History of Aesthetics*, Londra, Murray, 1895, e consiste, più che in altro, in una ricca raccolta di estratti e riassunti di libri antichi e moderni di questa scienza. Sotto tale rispetto sono specialmente notevoli i capitoli concernenti l'Olanda, la Gran Bretagna e l'America (10-13): il secondo volume dell'opera, pubblicato nel 1898, ha in appendice, pp. 251-281, notizie sull'Estetica in Russia e in Danimarca. — Lavoro generale è anche quello, recente, di GEORGE SAINTSBURY, *A history of criticism and literary taste in Europe from the earliest texts to the present day*, vol. I, Edimburgo e Londra, 1900, concernente la critica classica e medievale; vol. II, 1902, quella dalla Rinascenza alla fine del secolo decimottavo; vol. III, 1904, quella moderna. Ma l'autore, quanto valente letterato altrettanto digiuno di filosofia, ha creduto di poter escludere dalla sua storia la scienza estetica in senso stretto, « quella più trascendentale Estetica, quelle ambiziose teorie della Bellezza e del piacere artistico in generale, che, nobili e affascinanti come appaiono, si sono troppo spesso dimostrate nuvolose Giunoni », e restringere la sua trattazione all'alta Rettorica e Poetica, alla teoria e pratica della Critica e

del gusto letterario» (lib. I, c. 1). Donde è nato un libro, se istruttivo in alcuni particolari, privo affatto di metodo e di oggetto determinato. Che cosa è l'alta Rettorica e Poetica, la teoria della Critica e del gusto letterario, se non proprio l'Estetica? e come farne la storia senza tener conto dell'Estetica filosofica o metafisica che sia e di tutte le altre manifestazioni, la cui reciprocità e movimento produce appunto la storia? Forse la tendenza del Saintsbury lo menava a una *Storia della Critica*, distinta da quella dell'Estetica; ma, in realtà, egli non ha fatto né l'una né l'altra. Cfr. la rivista *La Critica*, II (1904), pp. 59-63 (e ora *Conversazioni critiche*, II, 280-6).

Abbiamo innanzi, per generoso dono dell'Accademia ungherese delle scienze, l'opera di BELA JANOSI, *Az Æsthetika története* (Storia dell'Estetica), Budapest, 1899-1901, in tre volumi; dei quali il primo concerne l'Estetica dei greci, il secondo va dal Medioevo sino all'apparire del Baumgarten, il terzo dal Baumgarten ai giorni nostri. Libro chiuso per noi con sette sigilli, del quale, per altro, qualche cenno si può vedere nella *Deutsche Literaturzeitung*, di Berlino, 25 agosto 1900, 12 luglio 1902 e 2 maggio 1903.

Tra i paesi latini, la Francia non ha una speciale storia dell'Estetica, non potendosi dir tale quella contenuta nel secondo volume (pp. 311-570) dell'opera di CH. LEVÊQUE, *La science du Beau* (Parigi, 1862), che, col titolo *Examen des principaux systèmes d'Esthétique anciens et modernes*, espone in otto capitoli le teorie di Platone, di Aristotele, di Plotino e S. Agostino, di Hutcheson, André e Baumgarten, di Th. Reid, di Kant, di Schelling e di Hegel. — La Spagna, invece, possiede il libro di MARCELINO MENENDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, 2ª ediz., Madrid, 1890-1901, in contin. (5 voll., suddivisi variamente nella 1ª ediz., 1883-1891, e nella 2ª), il quale non si restringe, come parrebbe dal titolo, alla sola Spagna né alla sola Estetica filosofica, ma comprende, come l'autore stesso avverte nelle prefaz. (1, pp. xx-xxi), le disquisizioni metafisiche sul bello, le speculazioni dei mistici sulla bellezza di Dio e sull'amore, e le teorie sull'arte sparsa nei filosofi, tutto ciò che vi ha di estetico nei trattati delle singole arti (Poetiche e Rettoriche, trattati della pittura, dell'architettura, ecc.); e, finalmente, le idee che gli artisti stessi hanno professato intorno all'arte loro. Opera capitale per ciò che concerne gli scrittori spagnuoli, presenta, anche nella parte generale, buone trattazioni di argomenti tralasciati di solito nelle altre storie. Il Menendez y Pelayo inclina all'idealismo metafisico, ma sembra volere accogliere qualcosa dagli altri sistemi, fi-

anche dalle teorie empiriche; e l'opera soffre, a nostro parere, di questa incertezza teorica dell'autore. — Di un corso di lezioni che FRANCESCO DE SANCTIS tenne in Napoli nel 1845 sulla *Storia della Critica da Aristotele ad Hegel*, è stato pubblicato quanto ci avanza di sui quaderni degli scolari, in *Critica*, xvi (1918). Speciale per l'Estetica italiana vorrebbe essere: ALFREDO ROLLA, *Storia delle idee critiche in Italia*, Torino, 1904: cfr., intorno a esso, CROCE, *Problemi di estetica*, pp. 401-415.

Tralasciamo gli sguardi e i capitoli storici, che si trovano a capo di molti trattati di estetica, dei quali notevoli specialmente sono quelli che precedono i volumi del Solger, dello Hegel e dello Schlegel. — Una storia generale dell'Estetica, secondo il principio dell'Espressione, non è stata, prima di questa nostra, tentata.

La bibliografia estetica, fino a tutto il secolo decimottavo, si trova, si può dire, completa nell'opera del SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2ª ediz., con le aggiunte del von Blankenburg, Lipsia, 1792, in quattro volumi: miniera inesauribile di notizie. Pel secolo decimonono, molto materiale è raccolto in CH. MILLS GAYLEY e FRED NEWTON SCOTT, *An introduction to the methods and materials of literary criticism. The bases in Æsthetics and Poetics*, Boston, 1899. Oltre il Sulzer, vediamo ricordati dizionari estetici del GRUBER, *Wörterbuch z. Behuf d. Æsth. d. schönen Künste*, Weimar, 1810; del JEITHLES, *Æsthetisches Lexicon*, vol. I, A-K, Vienna, 1835; e dell'HEBENSTREIT, *Encyclopädie d. Æsthetik*, 2ª ediz., ivi, 1848.

Nelle indicazioni che seguono, abbiamo incluso, per comodo degli studiosi, anche quelle di parecchi libri che non ci è stato possibile vedere.

I. Intorno all'Estetica dell'antichità, il libro più serio, comprensivo e sennato è sempre, a nostro parere, ED. MÜLLER, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, Breslavia, 1831-37, 2 voll. Per le ricerche sul bello è più speciale JULIUS WAETER, *Die Geschichte der Æsthetik in Altertum ihren begrifflichen Entwicklung nach*, Lipsia, 1893. Si vedano anche ÉM. EGGER, *Essai sur l'histoire de la Critique chez les grecs*, 2ª ediz., Parigi, 1886; il libro I dello ZIMMERMANN, i cc. 2-5 del BOSANQUET, e il vol. I del SAINTSBURY. [Ma ora sono da aggiungere i due saggi di A. ROSTAGNI, *Per un'estetica dell'intuizione presso gli antichi* (in *Atene e Roma*, N. S., a. I, 1920), e *Aristotele e l'aristolismo nella storia dell'Estetica antica* (in *Studi italiani di filologia classica*, N. S., 1921, vol. II), che rinnovano in punti essenziali la storia dell'Estetica greco-romana].

Delle quasi innumerevoli monografie speciali: per l'Estetica di Platone, ARN. RUGE, *Die platonische Aesthetik*, Halle, 1832; — per quella di Aristotele, DÖRING, *Die Kunstlehre des Aristoteles*, Jena, 1876; C. BÉNARD, *L'Esthétique d'Aristote et de ses successeurs*, Parigi, 1890; S. H. BUTCHER, *Aristotle's Theory of Poetry and fine Art*, 2ª ediz., Londra, 1898; — per quella di Plotino, É. VACHEROT, *Histoire critique de l'école d'Alexandrie*, Parigi, 1846; E. BRENNING, *Die Lehre vom Schönen bei Plotin im Zusammenhang seines Systems dargestellt*, Gottinga, 1864. Sulla Poetica di Orazio: A. VIOLA, *L'Arte poetica di Orazio nella critica italiana e straniera*, voll. 2, Napoli, 1901-1907.

Per la storia della Psicologia antica, H. SIEBECK, *Geschichte der Psychologie*, 1880; A. É. CHAIGNET, *Histoire de la Psychologie des Grecs*, Parigi, 1887; L. AMBROSI, *La Psicologia dell'immaginazione nella storia della filosofia*, Roma, 1898. Per la storia della filosofia del linguaggio. H. STEINTHAL, *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern mit besonderer Rücksicht auf die Logik*, 2ª ediz., Berlino, 1890-1, 2 voll.

II. Per le idee estetiche di sant'Agostino e dei primi scrittori cristiani. cfr. MENENDEZ Y PELAYO, op. cit., pp. 193-266; per quelle di Tommaso d'Aquino, L. TAPARELLI, *Delle ragioni del bello secondo la dottrina di san Tommaso d'Aquino* (nella *Civiltà cattolica*, a. 1859-60); P. VALLET, *L'idée du Beau dans la philosophie de St. Thomas d'Aquin*, 1883; M. DE WULF, *Études historiques sur l'Esthétique de St. Thomas*, Louvain, 1896.

Per le dottrine letterarie del Medio Evo, D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, 2ª ediz., Firenze, 1896, vol. I; e G. SAINTSBURY, op. cit., vol. I, pp. 369-486. Pel primo Rinascimento, K. VOSSLER, *Poetische Theorien in d. italien. Frührenaissance*, Berlino, 1900. Per la Poetica del pieno Rinascimento, J. E. SPINGARN, *A history of literary criticism in the Renaissance, with special reference to the influence of Italy*, New York, 1899 (trad. ital. con correz. e agg., Bari, 1905). Cfr. passim F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, 1870.

Per la tradizione delle idee platoniche e neoplatoniche nel Medioevo e nel Rinascimento, più ampiamente e meglio di tutti, MENENDEZ Y PELAYO, op. cit., tomo I, vol. II, e tomo II. Pei trattati italiani del bello e dell'amore, MICHELE ROSI, *Saggi sui trattati d'amore del Cinquecento*, Recanati, 1899, e F. FLAMINI, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, s. a., c. 4, pp. 373-81. Sul Tasso, ALFREDO GIANNINI, *Il « Minuturno » di T. Tasso*, Ariano, 1899; e cfr. E. PROTO in *Rass. crit. lett. ital.*, VI (Napoli, 1901), pp. 127-145. Su Leone Ebreo, EDM. SOLMI, *Be-*

nedetto Spinoza e L. E., studio su una fonte italiana dimenticata dello spinozismo, Modena, 1903; cfr. G. GENTILE, in *Critica*, II, pp. 313-19.

Su G. C. Scaligero, ÉUG. LINTILHAC, *Un coup d'État dans la république des lettres: Jules César Scaliger, fondateur du classicisme cent ans avant Boileau* (nella *Nouv. revue*, 1890, to. LXIV, pp. 333-46, 528-547); sul Fracastoro, GIUSEPPE ROSSI, *Girolamo Fracastoro in relazione all'aristotelismo e alla scienza nel Rinascimento*, Pisa, 1893; sul Castelvetro, ANT. FUSCO, *La poetica di Ludovico Castelvetro*, Napoli, 1904; sul Patrizzi, ODDONE ZENATTI, *Fr. Patrizzi, Orazio Ariosto e Torquato Tasso*, ecc. (Verona, per nozze Morpurgo-Franchetti, s. a.).

III. Per questo periodo di fermentazione, H. VON STEIN, *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Stoccarda, 1886; K. BORINSKI, *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland*, Berlino, 1886 (in particolare, cap. ultimo); dello stesso a., *Baltasar Gracian u. die Hofliteratur in Deutschland*, Halle a. S., 1894; B. CROCE, *I trattatisti italiani del Concettismo e B. Gracian*, Napoli, 1899 (in *Atti dell'Acc. Pont.*, vol. XXIX, e ora in *Problemi di Estetica*, pp. 309-345); *Elisabethan critical essays*, edited with an introduction by G. GREGORY SMITH, Oxford, 1904, 2 voll.; *Critical essays of the seventeenth Century*, edited by J. E. SPINGARN, Oxford, 1908, 2 voll.; LEONE DONATI, *J. J. Bodmer und die italienische Litteratur* (nel vol. *J. J. Bodmer, Denkschrift z. C. C. Geburtstag*, Zurigo, 1900, pp. 241-312); e cfr. *Problemi di Estetica*, pp. 371-380.

Pel Bacone, K. FISCHER, *Franz Baco von Verulam*, Lipsia, 1856 (2^a ediz., 1875), c. 7; P. JACQUINET, *Fr. Baconis in re litteraria iudicia*, Parigi, 1863; — pel Gravina, EM. REICH, *G. V. Gravina als Ästhetiker* (nei *Rendic. dell'Accad. di Vienna*, vol. CXX, 1890); B. CROCE, *Di alcuni giudizi sul Gravina considerato come estetico*, Firenze, 1901 (in *Miscellanea d'Ancona*, pp. 456-464, e ora in *Probl. di Est.*, pp. 360-370); — pel Du Bos, MOREL, *Étude sur l'abbé Du Bos*, Parigi, 1849; P. PETENT, *J. B. Dubos*, Tramelan, 1902; — pel Bouhours, DONCIEUX, *Un jésuite homme de lettres au XVII^e siècle*, Parigi, 1886; — sulla polemica Bouhours-Orsi, F. FOFFANO, *Una polemica nel Settecento in Ricerche letterarie*, Livorno, 1897, pp. 313-332; A. BOERI, *Una contesa letteraria franco-italiana nel secolo XVIII*, Palermo, 1900 (cfr. *Giorn. stor. lett. ital.*, XXXVI, pp. 255-6); B. CROCE, *Varietà di storia dell'Estetica* (in *Rass. crit. lett. ital.*, cit., VI, 1901, pp. 115-126, e ora in *Probl. di Est.*, pp. 346-359).

IV. Sul cartesianismo in letteratura, É. KRANTZ, *L'Esthétique de Descartes étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVIII^e siècle*, Parigi, 1882; vedi anche il cap. sull'André, pp. 311-341, sul quale cfr l'introd. di V. COUSIN, alle *Œuvres philosophiques du p. André*, Parigi, 1843. Sul Boileau, BORINSKI, *Poetik d. Renaiss.*, c. 6, pp. 314-329; F. BRUNETIÈRE, *L'Esthétique de B.*, nella *Revue d. deux mondes*, 1^o giugno 1899.

Sugli estetici intellettualisti inglesi, ZIMMERMANN, op. cit., pp. 273-301, e VON STEIN, op. cit., pp. 185-216. Sullo Shaftesbury e sull'Hutcheson, specialmente GID. SPICKER, *Die Philosophie d. Grafen v. Shaftesbury*, Freiburg i. B., 1872, parte IV, sull'arte e la letteratura, pp. 196-233; TH. FOWLER, *S. and Hutcheson*, Londra, 1882; WILL. ROBERT SCOTT, *Francis Hutcheson, his life, teaching and position in the history of philosophy*, Cambridge, 1900.

Sul Leibniz, sul Baumgarten e gli scrittori tedeschi loro contemporanei TH. W. DANZEL, *Gottsched und seine Zeit*, 2^a ediz., Lipsia, 1855; H. G. MEYER, *Leibnitz u. Baumgarten als Begründer der dtsehen Ästhetik*, Inauguraldissertation, Halle, 1874; JOH. SCHMIDT, *L. u. B.*, ivi, 1875; ÉM. GRUCKER, *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne* (dall'Opitz agli Svizzeri), Parigi, 1883; FRIEDR. BRAITMAIER, *Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing*, Frauenfeld, 1888-89. Di quest'ultimo libro la prima parte concerne gl'inizi della Poetica e della Critica in Germania, considerate nella loro relazione con le dottrine degli scrittori classici, e dei francesi e inglesi; la seconda, i tentativi di un'Estetica filosofica e di una teoria poetica sul fondamento della psicologia leibnizio-wolfiana; dove si tratta a lungo del Baumgarten, citando anche le due dissertazioni, del RAABE, *A. G. Baumgarten, Æstheticæ in disciplina formam parens et auctor*, e del PRIEGER, *Anregung u metaphysische Grundlage d. Æsth. von A. G. Baumgarten*, 1875 (cfr. vol. II, p. 2). [Posteriormente, B. POPPE, *A. G. Baumgarten. Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehungen z. Kant, nebst Veröffentlichung einer bisher unbekanntenen Handschrift der Æsthetik Baumgartens*, Inaugural-Dissertation, Borna-Leipzig, 1907].

V. Sul Vico come estetico, B. ZUMBINI, *Sopra alcuni principii di critica letteraria di G. B. V.* (ristamp. in *Stud. di letter. italiana*, Firenze, 1894, pp. 257-68); B. CROCE, *G. B. V. primo scopritore della scienza estetica*, Napoli, 1901, rifiuto nel presente volume, come si è già avvertito: cfr. intorno a esso G. GENTILE, in *Rass. crit. della lett. ital.*,

cit., VI, pp. 254-265; E. BERTANA, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XXXVIII, pp. 449-451; A. MARTINAZZOLI, *Intorno alle dottrine vichiane di ragion poetica*, in *Riv. di filos. e sc. aff.*, di Bologna, luglio 1902; e replica di B. CROCE, ivi, agosto; GIOVANNI ROSSI, *Il pensiero di G. B. V. intorno alla natura della lingua e all'ufficio delle lettere*, Salerno, 1901. Dell'importanza del Vico rispetto all'Estetica aveva già fatto cenno C. MARINI, *G. B. V. al cospetto del secolo XIX*, Napoli, 1852, c. 7, § 10. Per l'influsso del Vico, si veda B. CROCE, *Per la storia della Critica e Storiografia letteraria*, Napoli, 1903 (e ora nei *Probl. di Est.*, pp. 423-425), e G. A. BORGESE, *Storia della Critica romantica in Italia*, Napoli, 1905, passim.

[Si veda ora, sul pensiero del Vico in genere e in particolare sull'Estetica, B. CROCE, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari, 1911. La copiosa letteratura vichiana è data da B. CROCE, *Bibliografia vichiana*, Napoli, 1904 (estr. dagli *Atti dell'Accad. Pont.*, vol. XXXIV), e *Supplemento*, ivi, 1907, *Secondo supplemento*, 1910 (*Atti cit.*, voll. XXXVII e XLI), e *Appunti ecc.*, in *Critica*, voll. XV-XIX].

VI. Sulle dottrine letterarie del Conti, G. BROGNOLIGO, *L'opera letteraria di A. Conti*, in *Arch. veneto*, 1894, vol. I, pp. 152-209; sul Cesarotti, VITR. ALEMANNI, *Un filosofo delle lettere*, vol. I, Torino, 1894; sul Pagano, B. CROCE, *Varietà di storia dell'Estetica*, § 3, *Di alcuni estetici italiani della seconda metà del secolo XVIII* [in *Problemi di Estetica*, pp. 381-400].

Sugli estetici tedeschi, oltre le già citate storie generali, R. SOMMER, *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie u. Æsthetik von Wolf-Baumgarten bis Kant-Schiller*, Würzburg, 1892. Di gran lunga inferiore, M. DESOIR, *Geschichte d. neueren dtshen Psychologie*, 2ª ed., Berlino, 1897 (pubbl. solo la prima metà, che giunge fino al Kant, escluso).

Sul Sulzer, BRAITMAIER, op. cit., II, pp. 55-71; sul Mendelssohn, ivi, pp. 72-279; su Elia Schlegel, op. cit., I, p. 249 sgg. Sul Mendelssohn, cfr. anche TH. WILH. DANZEL, *Gesammelte Aufsätze*, ed. Jahn, Lipsia, 1855, pp. 85-93; KANNEGIESSER, *Stellung Mendelssohns in d. Gesch. d. Æsth.*, 1868. Sul Riedel, K. F. WIZE, *F. J. Riedel u. seine Æsthetik*, diss., Berlino, 1907. Sullo Herder, CH. JORET, *H. et la renaissance littéraire en Allemagne au XVIII^e siècle*, Parigi, 1875; R. HAYM, *H. nach seinem Leben u. seinen Werken*, 2 voll., Berlino, 1880; G. JACOBI, *H.^s u. Kants Æsth.*, Lipsia, 1907. Sulle idee dello Hamann e dello Herder intorno all'origine della poesia, CROCE, in *Critica*, IX (1911), pp. 469-472, e ora in *Conversazioni critiche*, I, 53-58. Per la storia della Lin-

guistica, TH. BENFEY, *Geschichte d. Sprachwissenschaft in Deutschland*, Monaco, 1869, introd.; H. STEINTAL, *Der Ursprung der Sprache im Zusammenhange mit d. letzten Fragen alles Wissens*, Eine Darstellung, Kritik und Fortentwicklung der vorzüglichsten Ansichten, 4^a ediz., Berlino, 1888.

VII. Sul Batteux, E. v. DANCKELMANN, *Charles Batteux, sein Leben u. sein ästhetisches Lehrgebäude*, Rostock, 1902. Sull'Hogarth, sul Burke e sull'Home, cfr. ZIMMERMANN, op. cit., pp. 223-273, e BOSANQUET, op. cit., pp. 202-210. Sull'Home in ispecie, J. WOHLGEMUTH, *H. Homes Ästhetik*, Rostock, 1894; W. NEUMANN, *Die Bedeutung Homes für d. Ästhetik, u. sein Einfluss auf d. dtschen Ästhetik*, Halle, 1894. Sull'Hemsterhuis, ÉM. GRUCKER, *Francois H., sa vie et ses œuvres*, Parigi, 1886.

Sul Winckelmann, GOETHE, *W. u. sein Jahrhundert*, 1805 (in *Werke*, ed. Goedeke, vol. XXXI); C. JUSTI, *W. u. seine Zeitgenossen*, 2^a ed., Lipsia, 1898. Una critica della teoria del W. dette H. HETTNER nella *Revue moderne* del 1866. Sul Mengs, ZIMMERMANN, op. cit., pp. 338-355. Sul Lessing, TH. WILH. DANZEL, *G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke*, Lipsia, 1849-53; KUNO FISCHER, *L. als Reformator d. dtschen Literatur*, Stoccarda, 1881; ÉM. GRUCKER, *Lessing*, Parigi, 1891; ERICH SCHMIDT, *Lessing*, 2^a ed., Berlino, 1899; K. BORINSKI, *Lessing*, Berlino, 1900.

Sullo Spalletti, B. CROCE, *Var. cit.* [e ora *Probl. di Est.*, pp. 392-398]; sul Meier, l'Hirth e il Goethe, DANZEL, *Goethe und die Weimarsche Kunstfreunde in ihrem Verhältniss z. Winckelmann*, in *Gesamm. Aufs.*, pp. 118-45. Sull'Estetica del Goethe in ispecie, WILH. BODE, *Goethes Ästhetik*, Berlino, 1901.

VIII. Dell'Estetica del Kant vi ha moltissime esposizioni critiche, anche in italiano; si vedano, per es., O. COLECCHI, *Questioni filosofiche*, Napoli, 1843, vol. III; C. CANTONI, *E. Kant*, Milano, 1884, vol. III. In tedesco, specialmente H. COHEN, *Kants Begründung der Ästhetik*, Berlino, 1889: notevole anche il capitolo del SOMMER, op. cit., pp. 337-352. Può, forse, tenere il luogo di tutte l'ampia trattazione di VICTOR BASCH, *Essai critique sur l'Esthétique de Kant*, Parigi, 1896. Cfr., a proposito di una traduz. ital. della *Kr. d. Urth.*, B. CROCE, in *Critica*, V (1907), pp. 160-164 [e ora in *Saggio sullo Hegel e altri scritti di storia della filosofia*, Bari, 1903, pp. 335-42].

Per le lezioni del Kant e i precedenti storici della *Critica del giudizio*, oltre le dissertazioni di H. FALKENHEIM, *Die Entstehung der kantischen Ästhetik*, Heidelberg, 1890, e di RICH. GRUNDMANN, *Die Ent-*

wickl. d. Ästh. Kants, Lipsia, 1893, esauriente è OTTO SCHLAPP, *Kant's Lehre vom Genie und die Entstehung d. Kritik d. Urtheilskraft*, Gottinga, 1901.

IX. Per tutto questo periodo, oltre le storie generali citate, che ne trattano con ampiezza, si veda TH. WILH. DANZEL, *Ueber den gegenwärtigen Zustand d. Philosophie d. Kunst u. ihre nächste Aufgabe* (nella *Zeitschr. f. Phil.* del Fichte del 1844-5, e ristamp. in *Gesammelte Aufsätze*, pp. 1-84): tratta del Kant, dello Schiller, del Fichte, dello Schelling, dello Hegel, e, più particolarmente, del Solger, pp. 51-84. — HERM. LOTZE, *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, Monaco, 1868 (nella collez. della storia delle scienze in Germania, pubblicata dalla R. Accad. delle scienze di Monaco di Baviera): il primo libro, storia dei concetti generali dal Baumgarten agli herbartiani; il secondo, storia dei singoli concetti estetici fondamentali; il terzo, contributi alla storia della teoria delle arti. — ED. V. HARTMANN, *Die deutsche Ästhetik s. Kant* (1ª parte storico-critica dell'Estetica), Berlino, 1886, divisa in due libri. Il primo riguarda la dottrina dei principî estetici, e, dopo un'introduzione sulla fondazione dell'Estetica filosofica per opera del Kant, tratta dell'Estetica del contenuto, suddivisa in quella dell'idealismo astratto (Schelling, Schopenhauer, Solger, Krause, Weisse, Lotze) e in quella dell'idealismo concreto (Hegel, Trahdorff, Schleiermacher, Deutinger, Oersted, Vischer, Zeising, Carriere, Schasler), dell'Estetica del sentimento (Kirchmann, Wiener, Horwicz), dell'Estetica della forma, suddivisa in formalismo astratto (Herbart, Zimmermann), e formalismo concreto (Köstlin, Siebeck). Il secondo libro concerne i più importanti problemi speciali.

Sull'Estetica dello Schiller in ispecie, tra le molte monografie, DANZEL, *Schillers Briefwechsel mit Körner*, in *Ges. Aufs.*, pp. 227-244; G. ZIMMERMANN, *Versuch einer schillerschen Ästhetik*, Lipsia, 1899; F. MONTARGIS, *L'Esthétique de Schiller*, Parigi, 1890; il capitolo del SOMMER, op. cit., pp. 365-432; V. BASCH, *La poétique de Schiller*, Parigi, 1901.

Sull'Estetica del romanticismo, R. HAYM, *Die romantische Schule*, Ein Beitrag z. Geschichte d. dtschen Geistes, Berlino, 1870 (cfr. sul Tieck, lib. I: sul Novalis, l. III; sulla critica dei due Schlegel, l. II e l. III, c. 5); N. M. PICTOS, *Die Ästhetik Aug. W. v. Schlegel in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Berlino, 1893. Sull'Estetica del Fichte, G. TEMPEL, *Fichtes Stellung zur Kunst*, Metz, 1901.

Su quella dello Hegel, DANZEL, *Ueber d. Ästhetik der hegelschen Philosophie*, Amburgo, 1844; R. HAYM, *Hegel u. seine Zeit*, Berlino, 1857, pp. 433-443; J. S. KEDNEY, *Hegels Aesthetics. A critical exposition*,

Chicago, 1885; KUNO FISCHER, *Hegels Leben u. Werke*, Heidelberg, 1898-1901, cc. 38-42, pp. 811-947; J. KOHN, *Hegels Ästhetik*, nella *Zeitschrift für Philosophie*, 1902, vol. 120, fasc. II. Cfr. anche B. CROCE, *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*, Bari, 1907, c. 6 [2^a ed. nel vol. cit. *Saggio sullo Hegel*].

X. Per l'Estetica dello Schopenhauer, FR. SOMMERLAND, *Darstellung u. Kritik d. æsth. Grundanschauungen Sch.*, diss., Giessen, 1895; ED. V. MAYER, *Schop.^s Ästhetik u. ihr Verhältniss z. d. æsth. Lehren Kants u. Schellings*, Halle, 1897; ETT. ZOCOLI, *L'Estetica di A. Sch.: propedeutica all'Estetica wagneriana*, Milano, 1901; G. CHIALVO, *L'Estetica di A. Sch.*, saggio esplicativo-critico, Roma, 1905.

Per l'Estetica dello Herbart, oltre lo ZIMMERMANN, op. cit., pp. 754-804, O. HOSTINSKY, *Herbarts Ästhetik in ihrer grundlegenden Theilen quellenmässig dargestellt u erläutert*, Amburgo-Lipsia, 1891.

XI. Dell'Estetica dello Schleiermacher le piú ampie trattazioni sono nello ZIMMERMANN, pp. 609-634, e nel VON HARTMANN, pp. 156-169. [Si aggiunga ora: CECILIA DENTICE, *F. Schleiermacher*, Palermo, 1918].

XII. Per la storia delle dottrine sul linguaggio, oltre il BENFEY, op. cit., introd., si veda MASSIM. LEOP. LOEWE, *Historiæ criticæ grammaticæ universalis seu philosophicæ lineamenta*, Dresda, 1839; A. F. POTT, *W. v. Humboldt und die Sprachwissenschaft*, introduz. alla ristampa dell'opera *Verschiedenheit d. menschl. Sprachbaues* (2^a ed., Berlino, 1880, vol. I).

Sullo Humboldt, piú specialmente STEINTHAL, *Der Ursprung der Sprache*, pp. 59-81, e l'introd. cit. del POTT, *Willh. v. Humboldt u. die Sprachwissenschaft*.

XIII. Per questo periodo, anche troppo estesamente, il VON HARTMANN, op. cit., l. I. Piú brevemente, il MENENDEZ Y PELAIÒ, to. IV (1^a ediz.), vol. I, cc. 6-8.

Per la dottrina delle Modificazioni del bello, ZIMMERMANN, op. cit., pp. 715-744; SCHASLER, op. cit., §§ 517-546; BOSANQUET, op. cit., cap. 14, pp. 393-440; e piú minuziosamente il VON HARTMANN, l. II, parte I, pp. 363-461.

Per la storia del Sublime, si veda anche F. UNRUH, *Der Begriff des Erhabenen seit Kant*, Königsberg, 1898; — dell'Umorismo, cfr. B. CROCE, *Dei vari significati della parola Umorismo e del suo uso nella critica letteraria*, in *Journal of comparative literature*, di New York,

1908, fasc. III [e in *Probl. di Est.*, pp. 275-286]; F. BALDENSPERGER, *Les définitions de l'humour*, in *Études d'hist. litt.*, Parigi, 1907; — per quella del concetto del Grazioso, F. TORRACA, *La grazia secondo il Castiglione e secondo lo Spencer* (in MORANDI, *Antol. della critica lett. ital.*, 2ª ediz., Città di Castello, 1885, pp. 440-444); F. BRAITMAIER, op. cit., II, pp. 166-7.

XIV. Per la storia dell'Estetica francese nel secolo XIX, la migliore esposizione si ha nel MENENDEZ Y PELAYO. tomo III, vol. II, cc. 3-9; e ivi, cc. 1-2, anche buoni ragguagli sugli estetici inglesi.

Per gli estetici italiani della prima metà del secolo XIX, KARL WERNER, *Idealistische Theorien des Schönen in d. italienischen Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts*, Vienna, 1884 (dagli Atti della I. R. Accad. di Vienna. (Sul Rosmini in particolare, P. BELLEZZA, *Antonio Rosmini e la grande questione letteraria del secolo XIX* (nella racc.: *Per Antonio Rosmini nel primo centenario*, Milano, 1897, vol. I, pp. 364-385). Sul Gioberti, AD. FAGGI, *Vinc. Gioberti esteta e letterato*, Palermo, 1901 (dagli Atti della R. Accad. di Palermo, s. III, vol. IV); [e le recenti monografie di C. SGRÖI, Firenze, 1921, e di S. CABAMELLA, in *Giorn. critico della filosofia italiana*, a II, 1920]. Sul Delfico, G. GENTILE, *Dal Genovesi al Galluppi*, Napoli, 1903, cap. II. Sul Leopardi, E. BERTANA, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XLI, pp. 193-233; R. GIANI, *L'Estetica nei pensieri di G. Leopardi*, Torino, 1904 (cfr. G. GENTILE, in *Critica*, II, pp. 144-7). Si veda, inoltre, il libro cit. di A. ROLLA, e B. CROCE, rec. cit., in cui è un catalogo di libri italiani di Estetica del secolo decimonono [*Probl. di Est.*, pp. 401-415].

Sulle teorie dei romantici italiani, F. DE SANCTIS, *La poetica del Manzoni*, in *Scritti vari*, ed. Croce, I, pp. 23-45; e dello stesso a.: *La letteratura italiana nel secolo XIX*, ed. Croce, Napoli, 1897; sul Tommaseo, pp. 233-243; sul Cantù, pp. 244-273; sul Berchet, pp. 479-493; sul Mazzini, pp. 424-441. Sul Mazzini in particolare, F. RICIFARI, *Concetto dell'arte e della critica letteraria nella mente di G. Mazzini*, Catania, 1896. Per tutti, G. A. BORGESSE, *Storia della Critica romantica in Italia*, cit.

XV. Per la vita del De Sanctis e per la bibliografia delle opere, *Scritti vari*, ed. Croce, II, pp. 267-308, e il volume *In memoria di Fr. d. S.*, a cura di M. Mandalari, Napoli, 1884.

Sul De Sanctis come critico letterario, P. VILLARI, *Commemorazione*, e A. C. DE MEIS, *Commem.*, nel vol. cit., *In memoria*; MARC MONNIER, nella *Revue d. deux mondes*, 1º aprile 1884; PIO FERRIERI, *Fr. d. S. e la critica letteraria*, Milano, 1888; B. CROCE, *La critica let-*

teraria, Roma, 1896, c. 5 [rist. in *Primi saggi*, Bari, 1919]; e *Fr. d. S. e i suoi critici recenti* (in *Atti dell'Acc. Pontan.*, vol. XXVIII) [e altri scritti, tutti ristampati nei voll. *Saggio sullo Hegel*, ecc., cit., e *Una famiglia di patrioti e altri saggi*, ecc., Bari, 1919]; G. A. BORGESÈ, op. cit., cap. ult. e passim. [Si veda per un'indicazione compiuta e ragionata, B. CROCE, *Gli scritti di Fr. d. S. e la loro varia fortuna*, Bari, 1917].

XVI. Sull'ultima fase dell'Estetica metafisica, G. NEUDECKER, *Studien z. Geschichte d. dtischen Aesthetik s. Kant*, Würzburg, 1878, che espone e critica in particolare Vischer (autocritica), Zimmermann, Lotze, Köstlin, Siebeck, Fechner e Deutinger. Sullo Zimmermann, VON HARTMANN, op. cit., pp. 267-304; e cfr. BONATELLI, in *Nuova Antologia*, ottobre 1867. Sul Lotze, FRITZ KOGEL, *Lotzes Aesthetik*, Gottinga, 1886, ed A. MATRAGRIN, *Essai sur l'Esthétique de Lotze*, Parigi, 1901. Sul Köstlin, VON HARTMANN, pp. 304-317. Sullo Schasler, lo stesso, pp. 248-252, e BOSANQUET, pp. 414-424. Sullo Hartmann, AD. FAGGI, *Ed. H. e l'Estetica tedesca*, Firenze, 1895. Sul Vischer, M. DIEZ, *Friedrich Vischer u. d. aesth. Formalismus*, Stoccarda, 1899.

Sugli estetici francesi e inglesi, oltre il MEYENDEZ Y PELAYO, l. c., sul Ruskin, J. MILSAND, *L'Esthétique anglaise, étude sur J. Ruskin*, Parigi, 1864, e R. DE LA SIZERANNE, *Ruskin et la religion de la Beauté*, 3^a ediz., Parigi, 1898: cfr. parte III. Sul Fornari, V. IMBRIANI, *Vito Fornari estetico* (rist. in *Studi letterari e bizzarrie satiriche*, ed. Croce, Bari, 1907). Sul Tari, NIC. GALLO, *Antonio Tari*, studio critico, Palermo, 1884, e CROCE, in *Critica*, V (1907) [e ora nella *Letteratura della nuova Italia*, vol. I].

XVII. Per l'estetica positivista, MENENDEZ Y PELAYO, op. cit., IV (1^a ediz.), vol. II, pp. 120-136, 326-369, e N. GALLO, *La scienza dell'arte*, Torino, 1877, cc. 6-8, pp. 162-216.

XVIII. Sul Kirchmann, VON HARTMANN, pp. 253-265. Per alcuni estetici tedeschi recenti, cfr. HUGO SPITZER, *Kritische Studien z. Aesthetik der Gegenwart*, Lipsia, 1897. Sul Nietzsche, ETTORE G. ZOCOLI, *Fed. Nietzsche*, Modena, 1898, pp. 268-344; JÜL. ZEITLER, *Nietzsches Aesthetik*, Leipzig, 1900. Pel Flaubert, A. FUSCO, *La teoria dell'arte in G. F.*, Napoli, 1907; cfr. *Critica*, VI (1908), pp. 125-134. Sui libri di Estetica, pubblicati nell'ultimo decennio del sec. XIX, LUC. ARNÉAT, *Dix années de philosophie, 1891-1900*, Parigi, 1901, pp. 74-116. Un cenno dell'Estetica contemporanea, scritto da K. GROOS, è nell'opera: *Die Philosophie im Beginn des XX Jahrh.*, edita da W. Windelband,

Heidelberg, 1904-5. Pei libri di Estetica degli ultimi anni, si veda la rivista *La Critica*, diretta da B. Croce (Napoli), I (1903, in cont.), che tien dietro a tale produzione [e cfr. *Conversazioni critiche*, cit., I, 1-113]. Dal 1906 si pubblica a Stoccarda (ed. F. Enke) una *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, sotto la direzione di Max Dessoir.

XIX. Di solito, nelle storie dell'Estetica viene trascurata, o erroneamente presentata, la storia dei problemi particolari. Si vedano gl'imbarazzi di Ed. MÜLLER, *Gesch. cit.*, II, pref., pp. VI-VII, sul modo di connettere la trattazione storica della Rettorica con quella della Poetica. Altri aggrega la Rettorica alle singole arti, o alla tecnica artistica; altri ancora chiama problemi speciali le dottrine delle Modificazioni del bello e del Bello di natura (in senso metafisico); altri parla delle questioni sui generi o sulla classificazione delle arti, come per incidente, e senza indicare il loro legame col problema principale estetico.

§ 1. Sulla storia della Rettorica nel senso antico, RICH. VOLKMANN, *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Uebersicht dargestellt*, 2ª ediz., Lipsia, 1885, d'importanza capitale; A. Ed. CHAIGNET, *La Rhétorique et son histoire*, Parigi, 1888, ricco di notizie, ma disordinato e col preconetto che la Rettorica sia ancora un corpo giustificabile di scienza. Speciali, CH. BENOIST, *Essai historique sur les premiers manuels d'invention oratoire jusqu'à Aristote*, Parigi, 1846; GEORG THIELE, *Hermagoras, Ein Beitrag z. Geschichte d. Rhetorik*, Strasburgo, 1893. Una storia della Rettorica, nei tempi moderni, si desidera. Per le critiche del Vives e di altri spagnuoli, MENENDEZ Y PELAYO, op. cit., III, pp. 211-300 (sec. ediz.). Pel Patrizzi, B. CROCE, *F. Patrizzi e la critica della Rettorica antica*, nel volume di *Studi in onore di A. Graf*, Bergamo, 1908 [*Probl. di Est.*, pp. 297-308].

Per la Rettorica, come teoria della forma letteraria, nell'antichità, VOLKMANN, op. cit., pp. 393-566, e CHAIGNET, op. cit., pp. 413-539; e anche l'EGGER, passim, e il SAINTSBURY, libri I e II. Per confronto, vedere PAUL REYNAUD, *La Rhétorique sanskrite exposée dans son développement historique et ses rapports avec la Rhétorique classique*, Parigi, 1884. Pel Medioevo, COMPARETTI, *Virgilio nel Medioevo*, vol. I, e SAINTSBURY, lib. III. Anche per la Rettorica in questo secondo significato, manca una storia delle sue vicende nei tempi moderni. Sulla forma ultima di essa, la teoria del Gröber, B. CROCE, *Di alcuni principi di sintassi e stilistica psicologiche del Gröber*, in *Atti dell'Accad. Pontan.*, vol. XXIX, 1899; K. VOSSLER, nel *Literaturblatt für germ. u.*

roman. *Philologie* 1920, n. I; e B. CROCKE, *Le categorie rettoriche e il prof. Gröber*, in *Flegrea*, aprile, 1900; e cfr. VOSSLER, *Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio*, trad. ital., Bari, 1908, pp. 43-61 (ora, si veda per tutto ciò *Probl. di Est.*, pp. 143-171). Cenni assai incompleti sulla storia del concetto di metafora in A. BIESE, *Philosophie d. Metaphorischen*, Amburgo-Lipsia, 1893, pp. 1-16; il quale, per altro, si avvede dell'importanza delle idee del Vico sull'argomento.

§ 2. Per la storia dei generi letterari nell'antichità, vedere le opere citate del MÜLLER, dell'EGGER, del SAINTSBURY, e la vasta letteratura sulla Poetica aristotelica. Come termine di confronto, per la Poetica sanscrita, vedere SYLVAIN LEVI, *Le théâtre indien*, Parigi, 1890, specialmente pp. 11-152. Per la Poetica medievale, più specialmente i lavori di GIO. MARI, *I trattati medievali di ritmica latina*, Milano, 1899, e l'ediz., di recente procurata dallo stesso Mari, della *Poetica magistri Iohannis anglici*, 1901.

Per la storia dei generi nel Rinascimento, principalmente SPINGARN, op. cit., I, cc. 3-4; II, c. 2; III, c. 3; e le opere del MENENDEZ Y PELAYO, del BORINSKI, e del SAINTSBURY, *passim*.

Più speciali: su Pietro Aretino, DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, II, pp. 122-144; A. GRAF, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, pp. 87-167; K. VOSSLER, *P. A.'s kunstlerisches Bekenntniss*, Heidelberg, 1901; — sul Guarini, V. ROSSI, *B. Guarini e il Pastor Fido*, Torino, 1886, pp. 238-50; — sullo Scaligero, LINTILHAC, *Un coup d'État* cit.; — per le tre unità, L. MORANDI, *Baretti contro Voltaire*, 2ª ediz., Città di Castello, 1884; BREITINGER, *Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille*, 2ª ediz., Ginevra-Basilea, 1895; J. EBNER, *Beitrag z. einer Geschichte d. dramatischen Einheiten in Italien*, Monaco di Baviera, 1898: — sulle polemiche spagnuole intorno alla commedia, gli scritti di A. MOREL FATIO sui difensori della commedia e sull'*Arte nuevo*, in *Bulletin hispanique* di Bordeaux, voll. III e IV; — sulle teorie drammatiche, ARNAUD, *Les théories dramatiques au XVII^e siècle, Étude sur la vie et les œuvres de l'abbé D'Aubignac*, Parigi, 1888; PAUL DUPONT, *Un poète philosophe au commencement du XVIII^e siècle, Houdar de la Motte*, Parigi, 1898; ALFREDO GALLETI, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, parte I: 1700-1750, Cremona, 1901; — sulla storia della Poetica francese, F. BRUNETIÈRE, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Parigi, 1890, tomo I, introd.: « L'évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours »; — di quella inglese, PAUL HAMELIUS, *Die Kritik in d. engl. Literatur des 17 u. 18 Jahrh.*, Lipsia, 1897, e il denso capitolo in GAYLEY-SCOTT, op. cit., pp. 383-422, saggio di un libro sull'argomento. Pel pe-

riodo romantico, ALFR. MICHIELS, *Histoire des idées littéraires en France au XIX^e siècle, et de leurs origines dans les siècles antérieurs*, 4^a ediz., Parigi, 1863; e, per l'Italia, G. A. BORGESÉ, op. cit.

§ 3. Per la storia iniziale della distinzione e classificazione delle arti, si veda la letteratura citata di sopra intorno al Lessing, e il *Laocoon*, con le note del Blümner. Per la storia susseguente, H. LOTZE, *Geschichte* cit., libro III; MAX SCHASLER, *Das System der Künste auf einem neuen im Wesen der Kunst begründeten Gliederungsprinzip*, 2^a ediz., Lipsia-Berlino, 1881, introduz.; ED. VON HARTMANN, *Deutsche Esth. s. Kant*, libro II, parte II, specialmente pp. 524-580; V. BASCH, *Essai sur l'Esth. de Kant*, pp. 483-96.

§ 4. Per la dottrina degli stili nell'antichità, si veda VOLKMANN, op. cit., pp. 532-566. — La storia della grammatica o delle parti del discorso è stata trattata ampiamente, per ciò che concerne l'antichità greco-romana, nelle opere di LAUR. LERSCH, *Die Sprachphilosophie der Alten*, Bonn, 1838-44, e, meglio ancora, dello STEINTHAL, *Geschichte* cit., vol. II. Su Apollonio Discolo, cfr. EGGER, *Apollon Dyscole*, Parigi, 1851. Per la storia della grammatica nel Medioevo, è da vedere CH. THUBOT, *Extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au Moyen âge*, Parigi, 1869. Pei tempi moderni, C. TRABALZA, *Storia della Grammatica italiana*, Milano, 1908 [cfr. CROCE, *Conversazioni critiche*, cit., I, 97-105]. — Per la storia della Critica si vedano anche parecchi dei libri citati sotto il § 2; nonché B. CROCE, *Per la storia della Critica e Storiografia letteraria* che ha esemplificazioni riguardanti l'Italia [*Probl. di Est.*, pp. 419-448]; e, per le teorie della recente critica francese, ÉM. HENNEQUIN, *La critique scientifique*, Parigi, 1888, ed ERN. TISSOT, *Les évolutions de la critique française*, Parigi, 1890. — Intorno al concetto di «romanticismo», G. MUONI, *Note per una Poetica storica del Romanticismo*, Milano, 1906: cfr. B. CROCE, *Le definizioni del Romanticismo*, in *Critica*, IV, pp. 241-5 [e in *Probl. di Estetica*, pp. 285-94].

INDICE DEI NOMI DELLA "STORIA",

- Abelardo P., 195.
 Accarisio A., 400.
 Addison G., 213, 223, 241.
 Alberti L. B., 196, 505.
 Alembert (Leront d') G., 266, 281.
 Algarotti F., 401.
 Alighieri (Dante), 192-4, 245, 270, 503.
 Alison A., 290.
 Allen G., 436, 520.
 Alunno F., 400.
 André p., 226, 379, 526.
 Anstrutter-Thomson A., 436.
 Antistene, 521.
 Apollonio Discolo, 523.
 Aquino (d') Tommaso, 192.
 Aretino P., 496.
 Ariosto L., 208, 214, 532.
 Aristarco, 522.
 Aristofane, 175, 461, 472, 490.
 Aristosseno, 505, 506.
 Aristotele, 175, 180, 184-89, 192, 197-99, 201-5, 211, 239-40, 243, 246, 250-3, 260, 262, 276, 285, 297, 300, 350, 382, 472, 475, 476, 479, 481-2, 490-2, 493-5, 514, 522.
 Arnauld A., 231, 253.
 Arnold D. E., 241.
 Arteaga S., 266.
 Ast F., 334, 384, 386.
 Aubignac (d'), 235, 493.
 Aurelio Agostino, 191-2, 197, 226, 262.
 Averroe, 194, 197, 491.
 Avicebron, 191.
 Azara (d') N., 299.
 Bacone F., 213, 222-3, 231, 250, 254, 256.
 Bain A., 436.
 Balestrieri P., 394.
 Balzac L., 262.
 Barante (de), 392.
 Baretta G., 501.
 Barreda (de la), 497.
 Bartoli D., 400.
 Baruffaldi G., 218.
 Basch, 512.
 Batteux C., 285-6, 500, 505, 524-5, 529.
 Baudelaire C., 460, 462.
 Baumgarten A. A., 233-42, 254, 263-4, 268-70, 272-4, 276, 279, 291, 303, 305-6, 308, 310, 322, 334, 350, 377, 467-8, 477, 485.
 Beauzée (de) N., 281, 400.
 Beccaria C., 487.
 Becker C. F., 367.
 Beda, 482.
 Bel G. G., 225.
 Belloni A., 495.
 Bembo P., 196, 266, 400.

- Bénard C., 401-2.
 Benfey, 362.
 Beni P., 253.
 Berchet G., 397, 502.
 Bergson E., 467.
 Berkeley G., 518.
 Bernhardi A. G., 362.
 Bettinelli S., 225, 266-7, 401, 501.
 Betussi G., 196.
 Biese A., 457, 489, 516.
 Blair U., 487, 521.
 Blankebourg (di), 274.
 Bobrik E., 377.
 Bodmer G. G., 213, 218, 233.
 Boileau N., 224, 232, 285, 383, 485, 493, 500.
 Bonacci G., 393.
 Bonald (de) L. G. A., 392.
 Bonaparte (Napoleone), 501.
 Bonghi R., 483.
 Bonstetten C., 391.
 Borinski, 201, 209, 215, 233.
 Bossu *vedi* Le Bossu.
 Bos *vedi* Du Bos.
 Bosanquet B., 469.
 Bouhours p., 208, 211, 217, 219, 229, 485, 500.
 Bouterweck F., 395.
 Bratenek F. T., 381.
 Breitinger G. G., 213, 233, 241, 254.
 Brisone, 189.
 Brosses (de) C., 282.
 Brücke E., 437.
 Brunetière F., 504.
 Bruno G., 496.
 Bruyère *vedi* La Bruyère.
 Bücher C., 448.
 Bülfinger G. B., 232-3, 239, 241, 254.
 Buonafede A., 501.
 Buonarroti M., 197, 208, 286, 461, 506.
 Buonmattei, 400.
 Burke E., 238, 320, 483-4.
 Burnett *vedi* Monboddo.
 Calepio, 213, 218, 493.
 Cantù C., 407.
 Campanella T., 197-9, 254, 477-8.
 Carlyle T., 393.
 Carriere M., 419, 423.
 Cartaut de la Villate, 215.
 Cartesio *vedi* Descartes.
 Casa (della) G., 266.
 Castel L. B., 508.
 Castelvetro L., 193, 203-4, 211, 247, 250, 260, 266-7, 286, 400-1, 493, 498.
 Castiglione B., 196.
 Cattani F., 196.
 Caylus (conte di), 506.
 Cecchi G. M., 494-5.
 Cecco d'Ascoli, 192.
 Cecilio, 382, 482.
 Cennini Cennino, 505.
 Cesarotti M., 259, 265-6, 277, 401, 487, 501.
 Chapelain G., 495.
 Chassiron (de) G. M., 496.
 Cherbuliez, 427.
 Chesnau *vedi* Du Marsais.
 Chiabrera G., 221.
 Cicerone M. T., 180, 182, 187, 191, 210-1, 239-40, 275, 382, 475, 476, 481, 482.
 Cicognara L., 393.
 Clerico G. *vedi* Leclerc.
 Colao Agata D., 232.
 Colecchi O., 395.
 Coleridge S. T., 393.
 Colonia (de) D., 500.
 Comparetti, 193, 521, 524.
 Condillac (de) S. B., 278, 281, 290, 390, 400.
 Conti A., 225, 260-4, 499, 527-9.
 Corax, 474.
 Corneille P., 493-4.
 Corso R., 400.
 Corticelli S., 400.
 Court de Gébelin A., 282.
 Cousin V., 391-2.
 Creusenz (de) C., 316.

- Crisippo, 522.
 Croce B., 260, 469, 484, 504, 534.
 Crousaz (de) G. B., 218, 225-6, 379.
- Dacier A., 285, 493.
 Dacier (Anna), 217, 285.
 Danzel G. T., 236, 240, 270, 317, 322, 324, 334, 377, 501, 531.
 Delfico M., 393-4, 521.
 Delminio G. C., 482.
 Demetrio Falereo, 480.
 Descartes R., 224-9, 232, 240, 251.
 Deutinger, 372-3, 423.
 Diderot D., 496, 500, 505, 518.
 Diez M., 454-5.
 Diogene Laerzio, 180, 190.
 Dionigi Areopagita, 191.
 Dolce L., 197, 209.
 Donato, 482.
 Dubos G. B., 214-5, 223, 225, 241, 260, 273, 500, 505.
 Dugald-Stewart, 392-3.
 Du Marsais (Chesneau) C., 281, 400, 486-7.
 Duns Scotus, 195, 223.
- Eberhard G. A., 275-6.
 Eckardt L., 372, 374.
 Eckermann, (?).
 Elster L., 289.
 Eméric-David, 390.
 Empedocle, 474.
 Engel G., 512.
 Epicuro, 189.
 Equicola M., 196.
 Erotostene, 175.
 Ermagora, 475.
 Ermogene, 482.
 Eschenburg G. G., 274.
 Ettorri C., 210-1, 212, 218, 221-2.
 Eupompo, 188.
- Faber, 274.
 Fechner G. T., 440-4, 455.
 Feijóo B., 219, 497.
- Fichte G. A., 323-4, 330, 350.
 Ficino M., 196.
 Ficker F., 395.
 Fiedler C., 464-6, 533.
 Filostrato, 186-8.
 Fioretti B., 495.
 Firenzuola A., 197.
 Fischer G. G., 517.
 Flaubert G., 411, 460, 462.
 Fontanelle (Boyer de) B., 225.
 Fornari V., 423.
 Fortunio G. F., 400.
 Foscolo U., 393.
 Fracastoro G., 201-2, 262.
 Franco N., 197.
 Fulgenzio, 193.
- Galilei G., 254, 506.
 Gallo N., 423.
 Galluppi P., 395.
 Gäng F., 274.
 Gellert C., 496.
 Gentile G., 470.
 Gérard A., 290, 400.
 Gerber G., 510.
 Gioberti V., 395-7, 401, 407.
 Giralaldi Cintio G. B., 494.
 Goethe G. V., 259, 301, 302, 322, 335, 366, 502, 503, 530.
 Goguet A., 278.
 Gorgia, 173, 188, 474-5.
 Gottsched G. C., 232, 241, 501.
 Gracian B., 207, 209, 215, 219.
 Gravina G. V., 212-3, 222, 251, 260-1, 401, 498-9.
 Griepenkerl F. C., 377.
 Grimm F. M., 500.
 Gröber G., 483.
 Groos C., 457-8.
 Grosse E., 443-4.
 Grozio U., 243.
 Guarini G. B., 494, 496.
 Guyau M., 446-7, 459.

- Hamann G. G., 277, 281, 283-4, 302.
 Hanslick E., 462-4, 466.
 Harris G., 231.
 Hartmann (v.) E., 349, 359, 376,
 384, 386, 423-5, 428, 458-9, 503-4,
 517, 532.
 Hegel G. G. F., 315, 324, 332-7, 338,
 347-50, 353, 372, 375-7, 380-1, 396,
 401-4, 407, 418, 420, 423, 428, 488,
 509, 516, 519, 532.
 Heinsius D., 493.
 Helmholtz E., 437.
 Hemsterhuis F., 290-1.
 Herbart G. F., 342-6, 347-8, 370,
 377, 381, 385, 409, 413, 420, 423,
 455, 463, 488, 509-10, 529.
 Herder G. G., 259, 276-83, 302, 305,
 313, 316, 379, 384, 430, 450, 488,
 508, 518-9.
 Hermann, 194.
 Hermann C., 467-8.
 Herwigh G. C., 273.
 Heydenreich C. E., 275-7, 384, 508,
 528.
 Hildebrand A., 466.
 Hirth L., 300-1.
 Hobbes T., 213, 248.
 Hogarth G., 286-7, 290, 302.
 Home E., 288-9, 302, 383, 487, 501,
 503, 518, 525-6.
 Huarte G., 213.
 Hugo V., 392, 398, 502.
 Humboldt (di) A., 381, 516.
 Humboldt (di) G., 361-8, 370-1, 372,
 425, 449-50, 472, 531.
 Hume D., 266, 290, 526.
 Hutcheson P., 227, 261, 273.

 Ibsen E., 460.
 Ingegneri A., 493.
 Ippia, 179.
 Isocrate, 479.

 Jacobi F. E., 273, 291.
 Jold F., 455.
 Jouffroy T., 391-2, 455.

 Kaimes (lord) *vedi* Home.
 Kant E., 217, 303-14, 315-6, 320-3,
 325-6, 329, 331-2, 338, 341, 345-6,
 350, 361, 379, 384, 391, 395, 423,
 446, 452, 455, 478, 488, 503, 527,
 529.
 Keckermann B., 477.
 Kirchmann (di) G., 452-3.
 Klopstock, 213.
 Koch, 362.
 Koller J., 273-4.
 König G. C., 274.
 König J. U., 218, 529.
 Körner O. G., 321.
 Köstlin C., 420-1, 520.
 Kralik, 520-1.
 Krause C. C. F., 348, 372-3, 423.

 Labanca B., 533-4.
 La Bruyère (de) G., 209-10, 383.
 Ladrone C., 273.
 Laharpe (de) G. F., 411.
 La Menardière (de) I. G., 200.
 Lemennais U. F. R., 392.
 La Motte (de) Houdar, 225, 265,
 500.
 Lancelot C., 231.
 Lang And., 448.
 Lange A. F., 452.
 Lange Corr., 457.
 Laprade V., 516.
 Lazarus M., 370, 419, 450.
 Lazio V., 252.
 Le Bossu, 200, 251, 285.
 Leclerc C., 252.
 Lee Vernòn, 436.
 Leibniz G. G., 228-9, 236, 239, 241,
 254, 279, 310, 316, 341, 400.
 Leopardi G., 399.
 Leone Ebreo, 196.
 Lersch, 523.

- Lessing G. E., 296-8, 302, 307, 383,
 411, 493-4, 496, 505-8, 511.
 Levêque C., 426-7.
 Levi G., 491.
 Lichtenthal P., 395.
 Lipps T., 455-6, 459, 504.
 Locke G., 226-7, 231, 449.
 Læwe, 362.
 Lomazzo G. P., 197, 286.
 Lombroso C., 448.
 Longino, 382-3, 482.
 Lopez Pinciano A., 204.
 Lotze E., 417-8, 423, 512-4.
 Lucrezio, 176, 199.
 Luigini F., 197.
 Luzan I., 497.

 Macaulay T. B., 411.
 Maggio V., 490.
 Malaspina L., 393-4.
 Malebranche N., 214, 224, 262, 264.
 Manzoni A., 398, 406, 488, 502.
 Marchetto da Padova, 505.
 Marciano Capella, 482.
 Marino G. B., 206, 221, 495, 498.
 Marmontel G. F., 487.
 Maroncelli P., 398.
 Marsais *vedi* Du Marsais.
 Masci F., 428.
 Mazzini G., 398, 406.
 Mazzoni J., 251, 494.
 Mazzuchelli, 210.
 Meier G. F., 268-72, 274, 276, 302-5,
 477, 485, 505.
 Meiners C., 274.
 Meis (de) C., 421, 428.
 Mendelssohn M., 272-3, 291, 383,
 505.
 Mengs A. B., 294-6, 298-300, 302.
 Metastasio P., 501.
 Meyer E., 236, 301, 414.
 Michelet, 430.
 Milizia F., 298.
 Minturno A., 267, 498.
 Mirandola *vedi* Pico della Miran-
 dola.

 Molière (Poqueli de) G. B., 207.
 Monboddo (lord), 282.
 Montaigne M., 484, 486.
 Montani F., 500, 527.
 Montesquieu (Secondat de) C.,
 219 20, 260.
 Montfaucon de Villars, 210.
 Morato F. S., 197.
 Moritz C. F., 274.
 Müller E., 176, 178.
 Müller M., 449.
 Muratori L. A., 209, 213-4, 216, 219,
 222, 251, 378, 401, 526, 529.

 Nahlowsky, 419.
 Navagero, 262.
 Nef Willi, 463-9.
 Neottolema di Pario, 177.
 Newton, 226, 251, 263.
 Nietzsche F., 461.
 Nifo A., 197.
 Nobili F., 196.
 Nordau M., 447-8.
 Nores (di) G., 494.
 Novalis, 324, 331.

 Oersted, 372, 374, 423.
 Omero, 200, 244-5, 247, 251, 265,
 278, 523.
 Orazio, 176-7, 251, 285.
 Orsi G. G., 208, 211, 253, 484-5,
 500.
 Ortloff H. F., 478.

 Paciolo L., 196-7.
 Pagano M., 207, 267.
 Palladio, 505.
 Pallavicino S. (card.), 211-2, 220-1,
 253-4, 498-9.
 Paradisi A., 266.
 Parini G., 393.
 Pascal B., 213.
 Pasquali L., 393.
 Patrizio F. o Patrizzi, 204-5, 250-1,
 260-1, 475-7, 483.

- Paul E., 449-50, 470, 524.
 Pelayo (Menendez y), 491, 497-8.
 Pellegrini M., 207, 216, 253, 333, 484.
 Pellico, 398.
 Perizonio J., 231.
 Perrucci A., 498.
 Pica V., 432.
 Piccolomini A., 199, 204, 211, 490.
 Pico della Mirandola, 196.
 Pictet, 427.
 Platner E., 290.
 Platone, 172-5, 177-9, 183-4, 186, 189, 196-7, 201-2, 226, 243, 245, 250, 252, 261, 264, 291, 300, 324, 336, 338, 340, 426, 446, 472, 474, 490, 517-8.
 Plinio, 188.
 Plotino, 177, 181-3, 187, 161, 197, 336, 340, 472.
 Plouquet C. M., 316.
 Plutarco, 173, 176, 181, 508.
 Policeto, 180, 197.
 Pope A., 216-7, 305, 527.
 Port Royal, 231, 253, 281, 368.
 Pott A. F., 524.
 Prisciano, 482.
 Protagora, 522.
 Proudhon P. G., 446.
 Puffendorf S., 248.
 Puoti B., 400.
 Quadrio F. S., 264, 267.
 Quatremère de Quincy, 390-1.
 Quintiliano, 210, 382, 475, 476, 479, 481, 482, 522.
 Quistorp T. J., 240, 268.
 Rabano Mauro, 482.
 Raffaello, 201, 296, 440.
 Ramus P., 476-7, 433.
 Rapin R., 498.
 Reid, 227.
 Reimarus, 316.
 Reinbeck, 362.
 Ricardou A., 529.
 Riccoboni A., 493.
 Richter G. P., 322-3, 385.
 Rickert H., 470.
 Riedel F. G., 273-4, 384.
 Ritter E., 235, 377.
 Robortelli F., 198, 204.
 Rollin C., 285.
 Rosenkranz C., 337-8, 402.
 Rosmini A., 170, 395, 398.
 Roth, 361.
 Rousseau G. G., 281-2, 518, 530.
 Ruge A., 387, 423.
 Ruskin G., 427-8, 461.
 Sainte-Beuve, 411.
 Saisset E., 427.
 Salisbury (da) G., 193.
 Salviati L., 400, 494.
 Salvini A. M., 210, 219.
 Sanchez F., 230-1, 252, 400, 477.
 Sanctis (de) F., 398, 400-12, 428, 469-70, 472, 489, 502, 528.
 Santilliana (marchese di), 194.
 Sarlo (de) F., 470.
 Savonarola G., 192.
 Scaligero G. C., 199, 230, 240, 250, 252, 493.
 Scamozzi V., 505.
 Schasler M., 421-2, 428, 458-9, 510 1, 513-4.
 Schelling F., 315, 324-32, 334-5, 338, 340, 347-8, 350, 362, 372, 376, 379, 386, 395-6, 403, 423, 439, 488, 503-4, 508, 532.
 Schiller F., 315-22, 325-6, 332, 347, 350, 357, 384-5, 395, 402, 433-4, 471, 330-2.
 Schlapp O., 305, 308, 311-3, 384.
 Schlegel A. G., 394, 398, 404-5, 502, 530-1.
 Schlegel E., 273.
 Schlegel F. A., 324, 386, 394, 530-2.
 Schleiermacher F., 348-60, 372, 377, 381, 385, 420, 423, 472, 514-7, 519-20.

- Schmidt G., 235-6, 331, 418-9.
 Schimdt V., 405.
 Schneider E., 273.
 Schopenhauer A., 333-42, 348, 406, 423, 461, 509.
 Schopp G., 231.
 Schott A. E., 274.
 Schubart, 274.
 Schütz C. G., 274.
 Scoto Eringena G., 191.
 Scudéry (de) G., 495.
 Segni B., 198-200, 492-3.
 Seneca, 188, 481.
 Senofonte, 187.
 Shaftesbury (di) A., 227.
 Shelley P. B., 393.
 Siebeck E., 453-4.
 Simonide, 171.
 Smith A., 227.
 Soave, 282.
 Socrate, 171-2, 178-9, 187, 246, 427, 517-8.
 Sofisti, 171-2, 188-9, 517-8, 522.
 Sofocle, 171.
 Solger C. G. F., 329-32, 338, 348, 379-80, 386-7, 423, 488, 509.
 Sommer, 316.
 Spalletti G., 299-300.
 Spaventa B., 302.
 Spence G., 506.
 Spencer E., 433-4, 533.
 Speroni S., 266.
 Spitzer, 334.
 Staël (M.^{me} de), 392.
 Steinthal E., 190, 284, 362, 367-71, 372, 425, 449-50, 523.
 Stern P., 456.
 Stoici, 175, 190, 522.
 Strabone, 175-6.
 Stumpf C., 437.
 Sully G., 436.
 Sulzer A. C., 217, 225, 266, 273-5, 299, 383, 511.
 Süßmilch, 282.
 Szerdahel G. L., 274.
 Taille (de la) G., 493.
 Taine I., 411, 437-9, 441-5, 459.
 Talia G. B., 393.
 Talon Omer, 476.
 Tari A., 423-32.
 Tasso T., 197, 191, 208, 214, 219, 247, 261, 401, 461, 497.
 Tassoni A., 200, 475.
 Telesio B., 254.
 Teodulfo, 193.
 Teofrasto, 480.
 Terrasson G., 225, 527.
 Tertulliano, 192.
 Tesauro E., 207, 216, 254, 378, 483, 485.
 Thomasius C., 210.
 Tieck L., 324, 331.
 Tiedemann, 282.
 Tisias, 474.
 Tolstoi L., 460-1, 520-1.
 Tommaseo N., 398, 406.
 Töppfer, 427.
 Trahdorff, 372-3, 423.
 Trevisano B., 209-10, 216, 218, 233, 239, 264.
 Trojano P. R., 469.
 Trublet N. C. G., 215.
 Valdés (di) G., 483-4.
 Varchi B., 208, 400.
 Varrone, 523-4.
 Vater G. S., 361-2.
 Vega (de) L., 208.
 Venturi A., 533.
 Véron E., 459-60.
 Vettori P., 198.
 Vico G. B., 242-54, 259-60, 262-5, 267, 277-9, 282, 302-3, 310, 341, 371, 401, 404, 472, 485-6, 488.
 Vinci (da) Leonardo, 196, 505.
 Vischer F. T., 374-6, 381-2, 388, 405, 416-8, 419-23, 429, 453, 510, 516-7, 520, 532.
 Vischer R., 453.
 Visconti E., 393, 398.

- Vitrurio, 505.
Vives L., 476-7, 482, 497.
Volkelt G., 453, 504.
Volkmann G. F., 419, 521.
Voltaire, 217, 266, 383, 500, 526.
Voss G., 241, 503.
Vossler C., 488.
- Wagner A., 405.
Wagner R., 405, 462, 511.
Webb A., 299.
Weisse C., 372-3, 376, 387, 423, 509,
532.
Weisshuhn, 317.
Werenfels (de) G. L., 241.
Westenrieder L., 274.
Whately, 478.
Whitney, 449-50.
- Wilkins, 231.
Winckelmann G., 291-8, 300-1, 302,
307, 312, 325, 366, 390.
Windelband, 195.
Wirth G. U., 376.
Wolf F. A., 250-60.
Wolff C., 232, 236, 240-1, 262, 303,
305, 310, 505.
Wordsworth, 393.
Wundt G., 456-1.
- Zanotti F. M., 265.
Zeising A., 372, 374, 388, 423, 510.
Zenone, 206, 240, 250.
Zimmermann R., 235, 290-1, 301,
324, 334, 349, 359, 366, 386, 414-9,
421.
Zola E., 460.
-

INDICE

Avvertenza	<i>pag.</i> VII
Sommario	» XVII
I <i>Teoria</i>	» 1
II <i>Storia dell'Estetica</i>	» 167
Appendice bibliografica	» 535
Indice dei nomi della «Storia»	» 553
