

## CONVERSAZIONI FILOSOFICHE

---

### XII.

#### COMMIATO DALLO HERBART.

Il richiamo che ancora testè ho fatto alla Estetica herbartiana della pura forma, mi porta a ripensare a questo filosofo, che mi fu soccorso e guida in un momento della mia educazione giovanile e verso cui serbo perciò un tal quale sentimento di gratitudine. Singolare filosofo, tutt'altro che geniale e creativo, e che perfino potrebbe dirsi filosoficamente poco dotato, non attraente neppure nei riflessi di altre qualità, estraneo come fu alla vita politica e sociale del tempo suo, grettamente ossequente allo Stato (come si vide in un episodio storico famoso, nel suo contegno verso i sette suoi colleghi di Gottinga in occasione del conflitto col re di Hannover, violatore della costituzione), chiuso alla poesia e alla storia, scrittore non certamente vivace e colorito, e che nondimeno impose sempre una sorta di rispetto, e fondò una scuola, la quale, assai fiorente dopo la metà del secolo, carezzò la speranza di dare una ferma direzione alla filosofia e alla cultura europea e la diè per intanto e per lungo tempo agli studi pedagogici. Come si spiega cotesta autorità dello Herbart, e cotesta indubbia sua efficacia sulle menti, congiunta con la sua non meno indubbia sterilità speculativa?

Si spiega assai semplicemente col determinare meglio questo duplice enunciato e riconoscere che lo Herbart ebbe forte coscienza di alcuni errori filosofici e delle congiunte relative verità, e in questa parte non fu punto sterile filosoficamente, sebbene non andasse a fondo dei motivi di verità che erano in quegli errori, onde le affermazioni di verità che ad essi opponeva, in quanto, piuttosto che superare quegli errori e nutrirsi dei loro motivi di vero, si limitavano a respingerli, non si svolsero in una vera e propria filosofia, ma si configurarono o nell'asserzione di un'esigenza non soddisfatta o nella costruzione di una *fabula* metafisica, criticamente e filosoficamente inetta; e perciò in questa parte egli fu filosoficamente sterile.

Lo si osservi nel suo atteggiamento verso il Fichte (del quale dapprima fu discepolo e fervido seguace) e, in genere, verso tutta la filosofia idealistica e romantica. Egli si avvide che quell'Io fichtiano

rimaneva inerte e vuoto, incapace di fondare nella sua assolutezza un contrasto da cui uscisse il movimento della vita spirituale, e che perciò alla lotta effettiva sostituiva un gioco di Io e non Io, con la illusione di essersi così spacciato della kantiana Cosa in sè, il che gli veniva fatto solo a parole (1). Contro quell'Io oppose giustamente il momento necessario della distinzione, della seria distinzione e non della distinzione-giuoco, e pose i termini di un problema sul quale il pensiero, presto o tardi, doveva travagliarsi.

Ma questo problema egli non poteva logicamente trattare e risolvere, perchè, come ottimamente è stato detto, se « la scoperta fichtiana dell'Io, che era l'affermazione di un'identità assoluta del soggetto e dell'oggetto, dileguava di colpo l'ombra del dualismo e le sue implicite contraddizioni e creava un'altra serie di contraddizioni non più sostenibili di quelle che risolveva », non permettendo d'intendere « nel seno stesso dell'Io quell'eterna distinzione di soggetto e di oggetto e quell'interno movimento e passaggio di un termine all'altro », d'altra parte un ritorno, come lo Herbart fece, al dualismo e al pluralismo, non riusciva a spiegare la relazione tra i termini del reale, che egli concepiva « come originariamente separati ed estranei » (2). Il punto era di serbare insieme la distinzione e l'unità, la distinzione tanto più seriamente in quanto la sua serietà è quella stessa dell'unità, che è unità di distinzioni e non già astratta unità matematica. Il problema non venne a maturità nella filosofia della prima metà dell'ottocento, neppure in quella germanica, che più altamente e riccamente la rappresentava; e gli epigoni dei grandi, le scuole sorte sopra le loro dottrine, o continuarono, come la idealistica, a *escamoter* la distinzione, facendo intervenire modi di trattazioni mitologiche e teologiche, ovvero si appigliarono al dualismo e pluralismo, come la herbartiana; e così il pensiero filosofico germanico si arrestò e cedette il posto ora a un rinnovato naturalismo e materialismo, ora alla filosofia tendenziosa, politicamente apocalittica, che abbiamo altra volta descritta. È venuto a maturità solo ai nostri giorni (3), in contrasto appunto con gli epigoni di quegli epigoni dell'idealismo, che si sono ripresentati come freschi innovatori e rivoluzionari, e sono vecchi e impotenti al pari dei loro predecessori e, come essi, non sanno volgere

(1) Si veda, tra gli altri testi che si potrebbero recare, *Introduzione alla filosofia*, trad. Vidossich, § 136, n. 154; e pei rapporti col pensiero fichtiano A. SALONI, *G. F. Herbart* (Firenze, 1937), I, 32 sgg.

(2) A. PARENTE, introd. agli *Estratti della Introd. alla filosofia* (Bari, 1938), pp. 10-11.

(3) PARENTE, introd. cit., pp. 11-12.

a migliore e più alto fine i tesori speculativi che la classica filosofia tedesca aveva adunati e ancora racchiude nel suo seno.

Nemmeno lo Herbart li seppe adoperare, ma egli per lo meno, conseguente ai suoi principii, pur avendone notizia, li disistimava e spregiava tutti — dialettica, storicità, creatività spirituale, passione, genio, fantasia, poesia, — e sopr'essi affermava coraggiosamente la logica naturalistica, la divisione del reale e dell'ideale, il meccanismo psichico, il crudo intellettualismo, la più cieca e faticosa pedanteria costruttiva; nel quale atteggiamento e comportamento egli, come tutti i retrivi e reazionari disinteressati e che pagano di persona, non dispiace e torna persino simpatico. La sua metafisica, che fu il suo principale lavoro, con quel pluralismo di reali che non hanno vita e svolgimento, ma sono intenti a conservarsi, con quell'escogitato metodo dei rapporti e delle vedute accidentali, deserta com'è di un Dio creatore e priva persino di virtù fantastica e simboleggiatrice della vivente realtà, mise in impaccio anche i suoi più devoti scolari che la riverirono da lungi ma non pensarono di farla fruttificare e nemmeno di ripresentarla in trattazioni divulgative. Anche la sua meccanica psichica con l'applicato metodo matematico, ebbe pochi proseguitori, che presto si stancarono e la lasciarono lì (1).

Qualche servizio rese, invece, la sua teoria dei valori nella morale, scacciando il diavolo con Belzebù, il naturalismo negatore di valori col fermo mantenimento di essi come idee librantisi sopra i fatti, e tra loro irrelative e indeducibili; ma quella morale era, in fondo, un estratto condensato, o piuttosto impoverito, della comune teoria delle virtù e non dimostrava sè stessa in relazione alla pienezza della vita spirituale; e i giudizi di valore erano concepiti come strane forme di giudizi accanto ai giudizi della logica, e rimanevano come tali ingiustificabili e ingiustificati logicamente, laddove ben si giustificano e si ritrova la loro verità quando, in una più profonda analisi, si svelano non giudizi ma intenzioni e azioni che portano con sè e in sè il loro valore, a cui seguono bensì giudizi propriamente detti, ma logici e storici come ogni pensabile giudizio.

E tuttavia in quel sentimento dell'importanza della distinzione, per duri che fossero i suoi modi di eseguirla e astratto quel distin-

(1) Anche lui, come lo Hegel, rifiutò in psicologia la dottrina della « facoltà dell'anima »; ma in questo accordo nelle conclusioni spicca la profonda diversità tra i due filosofi, perchè per lo Hegel quella negazione era l'affermazione dello spirito come svolgimento o storia ideale, e per lo Herbart la riduzione della psiche a meccanismo, la cui unica forma è la *Vorstellung* o rappresentazione, dalla quale meccanicamente faceva derivare il sentimento e la volontà.

guere senza insieme unificare, è uno dei motivi della mia gratitudine verso l'insegnamento, o piuttosto l'ammonimento dello "Herbart: gratitudine che non è spenta neppure dall'abborrimento che suscitano la sua sorda metafisica e il suo matematico psicologismo. E un altro motivo è nel sopradetto suo etico purismo, che era un violento piegare le cose nel verso opposto e non già collocarle in equilibrio e in armonia, ma mi fu pure transitoriamente giovevole come un'armatura, ben pesante senza dubbio, onde egli mi rivestiva contro il disfacimento dell'etica operato dall'associazionismo, dallo psicologismo e dall'evoluzionismo, e dall'utilitarismo che stava sempre nel fondo di questi tentativi e dava indizio di una poco viva o poco consapevole coscienza morale. E un terzo motivo è nel suo anticontenutismo e formalismo estetico, del quale conviene brevemente riparlare.

Anche qui la sua negazione e la sua affermazione s'indirizzavano contro un effettivo errore dell'estetica del suo tempo, e facevano valere una verità; e l'errore che egli accusava era la commozione degli affetti sostituita alla bellezza dell'arte, e la verità affermata era la bellezza riposta unicamente nella forma estetica. La visione di questa verità non gli veniva da una grande esperienza dell'arte e da un esercizio della critica d'arte, perchè nè di poesia fu amatore nè alla critica d'arte rivolse la mente, e i rari e sparsi suoi giudizi in questi argomenti non sono notevoli per originalità o per acume. Pure, se egli vide o intravide una verità estetica, una qualche esperienza d'arte non poté mancargli, diversamente dal comune dei filosofi che ne discorre per psittacismo o per accaloramento rettorico; e l'esperienza sua fu, in questo campo, la musica, della quale si diletta, provandosi anche a comporne; e nella musica sperimentava che altro era la commozione degli affetti e altra la semplice e serena bellezza, e dalla musica per analogia inferiva il medesimo di ogni arte. Questa esperienza e inferenza gli veniva rischiarata e convalidata dalla teoria kantiana — teoria non senza precedenti nell'estetica settecentesca — onde si distingueva una bellezza « pura » e una bellezza « aderente » (1); nella quale egli, con logica deduzione, scerverò l'una dall'altra bellezza, e conservando e collocando in alto quella pura della forma, scacciò dall'estetica tutto quanto aderiva ad essa dall'esterno, tutto ciò che fu chiamato poi nella scuola il « contenuto ».

Ma anche qui lo Herbart respinse e non superò l'errore che avvertiva e accusava, perchè non scoprì il motivo di vero che è in quell'errore e non lo rielaborò in nuovi problemi e nuova soluzione. Bisognava

---

(1) CROCE, *Ultimi saggi*, p. 207.

a quest'uopo negare e insieme conservare il contenuto, impulsi, sentimenti, pensieri, quanto commuove l'animo: negarli in quanto tali e conservarli nella loro conversione in intuizione-espressione, che è essa la pura forma o la bellezza da lui annunciata ma non determinata col segnarne il carattere e il posto e l'ufficio nella vita dello spirito. Preferì cavarsi d'imbarazzo coll'ammettere, accanto alla forma, il contenuto, e fare delle opere d'arte un accostamento di forme belle e di contenuti variamente eccitanti ed estasiati, o anche importanti per ragioni storiche, morali e religiose e via, onde le opere d'arte prendono carattere e nome di leggiadre, magnifiche, comiche, tragiche, e simili; senonchè questi aggiunti ed estranei interessi variano e trapassano, laddove l'altro, estetico e formale, solo rimane costante<sup>(1)</sup>. Tutto ciò che vive poeticamente nella poesia e in ogni altra arte egli considerò, dunque, un indifferente accompagnamento della forma bella, e potrebbe darsi che in questa parte a lui balenasse talvolta quel concetto della « struttura » che nelle opere d'arte ora sogliamo distinguere dalla poesia, ma certo è, a ogni modo, che invece di confinarlo al suo eventuale ufficio pratico, lo dilatò fino ad includere la materia stessa dell'arte, tutto quello che l'arte esprime e che è per l'appunto, in quanto si è fatta pura espressione, la sua forma bella. Non intese l'idea della catarsi estetica o la fraintese come un distaccarsi dagli affetti per godere le forme belle, vuote d'affetti. Si può dire che le sue forme belle volgessero disdegnose le spalle al contenuto, e anzi le volgessero disdegnose l'una all'altra, se non fosse che, per questo ultimo punto, egli stesso, dopo aver detto che un quadro contiene rapporti estetici di colori i quali sussistono per sè, e rapporti di disegno e rapporti poetici nell'idea rappresentata, i quali anche sussistono per sè, fu costretto ad ammettere che « il valore del dipinto non dipende soltanto dalla somma di queste diverse bellezze, ma anche dalla conveniente loro unione », onde all'idea tragica corrisponde il colore cupo e l'audace tratteggio del disegno, all'idea lieta e sorridente si adatta la chiarezza delle tinte, la vaga finitezza di tutte le parti, forse anche la picciolezza graziosa del formato. Vero è che, subito dopo, cercava di sottostimare questa convenienza come qualchecosa che, considerando esteticamente, è « subserviente e si connette piuttosto con la qualità della materia che con un genere qualsiasi del vario bello in essa rappresentato », perchè « il colore non avrebbe potuto rimandare al disegno, la forma piacente anche meno all'idea, l'idea non più

(1) *Introduzione*, §§ 108-09.

alla proporzione delle figure, ma lo spirito dell'artista raccolse in un sol posto tutta cotesta bellezza » (1). Da ciò si vede che, nonostante le sue impacciate restrizioni, sta di fatto che egli non aveva potuto scacciare del tutto dalla cerchia della sua dottrina lo spirito intuitivo e creatore dell'artista, e, a un certo punto, lo aveva pericolosamente evocato e se l'era trovato di fronte, rivendicante il suo proprio e per avventura assoluto diritto.

Come che sia, l'ufficio dell'Estetica si configurò in lui nella ricerca e nello stabilimento dei « rapporti belli », ossia assolutamente gradevoli, i quali servissero di norma agli artisti nell'eseguire le loro opere nei momenti d'incertezza in cui l'ispirazione non li guida ad attuarli spontaneamente (2), e di norma al critico per giudicarle; allo stesso modo che la morale aveva per fine di fissare le idee assolutamente gradevoli della pratica, che l'educatore imprimeva poi, usando della conoscenza psicologica che s'era procurata, nell'animo degli educandi. Quei rapporti, al pari di queste idee, stavano l'uno accanto all'altro, irriducibili e indeducibili, come si è detto, e irrelativi, non unificabili in un principio superiore che ne rendesse ragione. Se, per altro, nella sfera della morale, egli aveva trovato le cinque idee pratiche estraendole dalla dottrina delle virtù, nell'Estetica il programma rimase in lui programma, di un'esecuzione da lui bensì tenuta sicura, ma in effetto non eseguita.

Un solo esempio credeva di poter additare di tale esecuzione, e gli veniva offerto sin dall'antichità in una piccola parte della teoria della musica, in quella che si chiama *Generalbass* o « basso numerato », il quale, « per i suoi intervalli, accordi e progressioni, esige e ottiene un giudizio assoluto, senza dimostrare o spiegare niente » (3). Era questo, a suo dire, l'unico modello finora esistente di una schietta e rigorosa Estetica. Ma per le altre arti non c'era finora un tutto così esattamente definito e chiuso, come gli accordi di quinta, di terza maggiore e minore, di quarta, di ottava nella scala diatonica; e anzi nella stessa musica la struttura musicale dei periodi « si sottraeva alla indicazione precisa delle sue forme possibili quasi in ugual modo che quella retorica » (4). Ma non sembra che egli considerasse che la scala o gamma delle note si è formata in modo arbitrario, con divisioni recise fra i toni, trascurando i suoni di tran-

(1) *Introd.* cit., § 110.

(2) *Introd.*, § 108.

(3) Si veda nella *Allgemeine praktische Philosophie*, ed. Hartenstein, p. 18.

(4) *Introd.*, § 100.

sizione, e che essa varia secondo i tempi e i luoghi (1); cosicchè si ribellava contro coloro che mettevano in dubbio l'esattezza di quei rapporti e ne sottomettevano la determinazione ultima e concreta al genio del compositore (2). Egli scambiava, insomma, gli schemi dei trattati di musica, di grammatica, di metrica, di retorica, di disegno e simili per la descrizione di un cielo di eterne bellezze che variamente risplendono e hanno la loro ragione unicamente in questo loro fulgore e alle quali il genio deve, inibendosi di affidarsi alla voce interiore della propria libertà, tener fisso l'occhio e ubbidire. Era questo, in fondo, il trionfo del maestro di scuola, il trionfo dell'accademia e dei pregiudizi che la sorreggono. Continuando ad attestare la sua fede in questa araba fenice della cui esistenza aveva piena sicurezza ma che non sapeva dire dove fosse, in questo stabilimento d'irreperibili tabelle di « forme » o « rapporti belli », raccomandava, per intanto, di guardarsi dal doppio errore della troppa o della troppo poca astrazione, e, per esempio, nel porre l'accordo di quinta giudicava lecito astrarre dall'accidentale altezza in cui i due toni possono incontrarsi (come quelli di mi-si, sol-re, la-mi), perchè con ciò si rimane nella bellezza musicale, ma non più lecito spingere l'astrazione a rapporti generici che non sono nè musicali nè pittorici, l'armonia, l'unità, la varietà, il contrasto, i quali non dicono più nulla (3). Questa via, invece, presero di poi, comicamente disperati di trovare altre tabelle da porsi accanto a quella immaginaria del « basso numerato », i seguaci dello Herbart, come il discepolo della prima generazione e suo diletto amico, il Griepenkerl (4), la cui Estetica egli non potè approvare, e quello della seconda generazione, il sistematore e insieme seppellitore della *Formaesthetik* herbartiana Roberto Zimmermann (5), che egli, senza dubbio, avrebbe riprovato.

Così il concetto dell'arte come forma, sorto per una reazione contro la pseudoarte sentimentale o variamente eccitante o variamente concettuale, romantica, per la solita incapacità dello Herbart di dare corpo e consistenza alla verità che intravedeva, finiva per cadere e perdersi nel vuoto, lasciando che altri ripigliasse e integrasse e interpretasse altrimenti quel che di giusto era nel motivo iniziale e lo convertisse in principio di scienza.

B. CROCE.

(1) C. BEAUQUIER, *Philosophie de la musique* (Paris, 1865), pp. 8-9.

(2) *Introd.*, § 100.

(3) HOSTINSKY, *Herbarts Aesthetik*, pp. 112-113.

(4) F. K. GRIEPENKERL, *Lehrbuch der Aesthetik* (Braunschweig, Vieweg, 1827).

(5) *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft* (Wien, Braumüller, 1865).