

e desiderio loro non è intellettivo nè sensitivo, ma solamente naturale, cioè dirizzato dalla natura, non da se stesso; e così le piante che sono le manco perfette de li vivi, mancando de la bellezza grandemente, perchè non la conoscono, non desiderano di quella se non quel poco che appartiene a la sua perfezione naturale, et gli animali sensitivi a chi molto più de la bellezza manca che a gli uomini rationali.... ecc.

Dunque: niente primitività di amore; perchè nelle stesse cose inorganiche esso presuppone quella cognizione, che è propria della natura generante; niente sensibilità universale; ma tendenza naturale nelle pietre, e nelle stesse piante, secondo l'indirizzo dato loro dalla natura generante, *senso* negli animali, e *ragione* negli uomini.

Per concludere: i paragrafi più notevoli per reali attinenze dimostrate tra l'Abarbanel e lo Spinoza sono il primo, il quinto e il sesto: perchè nel primo si rintracciano i punti di contatto innegabili, e già accennati dal Couchoud, fra i *Dialoghi di Amore* e il più antico scritto dello Spinoza, *Korte Verhaudeling* (Breve trattato), contenente appunto due dialoghi, uno dei quali *fra l'Amore, il Desiderio, la Ragione e la Conoscenza*: opera del resto di scarsissimo interesse per la conoscenza delle dottrine fondamentali dello Spinoza. Nel § 5 si dimostra chiaramente come questi abbia preso da Leone il concetto e il termine del suo *Amor Dei intellectualis*; e nel § 6 come i due pensatori israeliti sieno d'accordo anche nella dottrina — intimamente legata con quella dell'amore intellettuale di Dio — dell'amore di Dio verso se stesso nelle sue creature. L'analisi accuratissima di questi rapporti è un serio contributo alla già ricca letteratura sulle fonti dello spinozismo, nonchè a quella, purtroppo non altrettanto ricca, della nostra filosofia della Rinascenza; giacchè se Giuda Abarbanel nacque in Portogallo e passò nella penisola iberica la sua giovinezza, non era ancora trentenne quando giunse in Italia; e in italiano scrisse i suoi *Dialoghi* (ai quali spetta un posto cospicuo nella nostra letteratura) perchè in Italia egli trovò quell'ambiente di vivace cultura filosofica e quel neoplatonismo, in cui si maturò il suo pensiero.

G. G.

1. CARL LANGE. — *Sinnesgenüsse und Kunstgenuss*. Beiträge zu einer sensualistischen Kunstlehre, hg. v. Hans Kurella (nella collez.: *Grenzfragen des Nerven und Seelenlebens*). — Wiesbaden, Bergmann, 1903 (8.º gr., pp. VIII-100).
2. ROBERT EISLER. — *Studien zur Werththeorie*. — Leipzig, Duncker u. Humblot, 1902 (8.º, pp. XII-112).
3. JULIUS VON SCHLOSSER. — *Randglossen zu einer Stelle Montaignes: nei Beiträge zur Kunstgeschichte Franz Wickhoff gewidmet*. — Wien, Schroll, 1903.

I. « Per conseguenza, l'arte è da definire l'insieme delle opere umane che producono piacere col cangiamento (*Abwechselung*), con l'eccitazione

dei sentimenti simpatici (*sympathische Stimmungserregung*), o col destare meraviglia (*Bewunderung*) » (p. 97). Queste parole sono il succo della dissertazione del Lange; il quale († 1900) era, per quel che si dice, un valente medico, professore di patologia generale dell'Università di Copenhagen. Ma alla sua gloria non contribuirà questa dissertazione di volgarissima estetica sensualistica, che nega esplicitamente ogni peculiarità e originalità all'arte, e non la distingue per nulla da qualsiasi scossa piacevole di nervi. L'amico e editore tedesco dell'autore, il d.^r Hans Kurella, s'immagina di presentare al pubblico qualcosa di assai importante, di arduo, di rivoluzionario. « L'estetica dell'avvenire — egli esclama enfaticamente (p. viii) — o sarà sensualistica, come questa del Lange, o resterà antiscientifica e nebulosa come finora ». Quante volte abbiamo sentito porre di questi dilemmi, che lasciano il tempo che trovano! — E prevede che le *verità eretiche* del sensualismo faranno rabbrivire i *fanatici* e i *metafisici*. Ma egli s'inganna: le eresie destavano timore in quanto contenevano verità che minacciavano dommi sostenuti dalla tradizione e dall'ipocrisia, e ordinamenti sociali protetti dalla forza. Queste dell'estetica del Lange non sono eresie, ma spropositi, nati da levità mentale e da scarsità di studii. Tutt'al più, ci porgono un nuovo documento dell'improntitudine con la quale, ai tempi nostri, i medici di urina e i medici di piaga (così si chiamavano una volta, da noi, bellamente, i medici e i chirurghi) mettono bocca in questioni, che non conoscono, e che non hanno rapporto alcuno con la medicina.

Il sensualismo estetico, che appare di rado, e più o meno travestito, nei libri di teoria, fa ancora danni non piccoli nella critica, nella quale dà luogo al disprezzo per l'*arte vecchia* e al favore per le *formole di moda*, per le ultime novità di Francia, di Norvegia o di America. Il Lange, con la sua *Abwechselung* e con la sua *Bewunderung*, svela ingenuamente l'origine dell'errata concezione dei critici d'arte. Occorre ripetere che *ogni vera opera d'arte* è, di necessità, *nuova*, ma che non *ogni cosa nuova* è *opera d'arte*?

II. L'Austria è il paese del *valore*; vogliamo dire, della teoria del valore (*Werttheorie*). La filosofia dell'Herbart coi suoi giudizi di valore (*Werturtheile*) e le sue determinazioni del pregevole (*Wertvolles*) in nessuna parte fece tanti proseliti quanti in terra austriaca. Dall'Austria è uscita quella scuola di economia pura, chiamata per l'appunto scuola austriaca, la quale ha dato forma più corretta e filosofica al vecchio concetto ricardiano del valore-lavoro, forse sotto la diretta o indiretta influenza herbartiana; il che non tenne presente il nostro Pantaleoni, quando accusò i Menger e i Böhm Bawerk, e gli altri della scuola, di plagio dal Gossen, dal Jevons e dal Walras. In Austria, infine, fioriscono ancora oggi le ricerche psicologiche e filosofiche intorno al valore, per opera del Meinong, dell'Ehrenfels e di altri molti. A questi si aggiunge ora il d.^r Eisler, i cui *Studii sulla teoria del valore* hanno avuto origine, come l'autore dice nella prefazione, da ricerche e meditazioni intorno ai problemi dell'arte.

L'Eisler rifiuta così il concetto, che egli chiama *ontologico*, del valore, ossia il valore posto fuori delle attività della vita, come la teoria psicologica di esso, fondata sul piacere e sul dolore. Egli tende a porre il concetto del valore (o dello *scopo*, che è il medesimo) nel concetto della conservazione organica (*Selbsterhaltung*). Non possiamo ora seguirlo in tutte le sue osservazioni, spesso assai fini. D'accordo con lui nella parte negativa della tesi, e nella necessità di concepire il valore, non in modo ontologico o psicologico, ma come intrinseco alla vita, ci sembra, tuttavia, che il suo concetto della *Selbsterhaltung* sia ancora troppo vago e poco elaborato. Peraltro, l'autore medesimo non si dà a credere di essere giunto con esso ad un risultato ultimo; nè si nasconde le difficoltà sorgenti, rispetto al concetto della conservazione organica, dal suicidio e da altrettali fatti (p. 19). Approfondendo la *Selbsterhaltung*, egli si troverà, a poco a poco, condotto a un concetto assai diverso, e di cui quel primo è una traduzione biologica e imprecisa.

Nella seconda parte del lavoro, l'Eisler prende a riesaminare la questione circa il fondamento del giudizio di valore, e, in particolare, circa il giudizio estetico. Rifiutando giustamente di dirimerla col postulare un modello oggettivo del gusto, egli giunge a una formola assai originale. Nel contrasto intorno alla qualificazione di un oggetto, il giudizio *positivo* ha forza probante, laddove quello *negativo* prova soltanto che manca la pienezza delle condizioni soggettive, necessarie pel giudizio positivo (pp. 96-7). In altri termini, se l'individuo A apprezza come *bello* un oggetto, il fatto che l'individuo B non lo apprezza come tale, prova soltanto che in B manca la pienezza di quelle condizioni, che si trovano in A. Perciò, egli definisce: « Bello è ciò che a qualcuno (in un qualche tempo) piace ». La fecondità di questo principio è, secondo l'Eisler, grandissima, e libera la critica e la storia dell'arte dai giudizi arbitrari, alla stregua di modelli fissi, dai quali sono ancora tutte infestate e di cui egli reca esempi importanti e calzanti. L'Eisler ha, in questa veduta, il suffragio di un valente storico dell'arte, di Cornelius Gurlitt.

Per tale questione, altresì, noi ci accordiamo con l'Eisler nella parte polemica della sua tesi, ma la parte costruttiva ci sembra troppo vaga. Ciò, che una volta è stato sentito come valore estetico, ha valore estetico; e, se altri non lo riconosce, sarà perchè gli mancano le condizioni necessarie. È il medesimo, che abbiamo sostenuto in un nostro libro. — Ma *che cosa ha valore estetico?* Questo costituisce il problema particolare della Estetica, e questo l'Eisler non dice almeno nel presente lavoro. Egli distingue un giudizio *descrittivo*, la cui formola è: « mi piace », e l'antitesi: « non mi piace », e un giudizio *sussuntivo*, la cui formola è: « questo è bello », in antitesi a: « questo è buono, utile, etc. » (pp. 86-7). Ora — per dirla con la terminologia che egli adopera — la questione estetica non consiste nel giudizio *descrittivo*, ma, appunto, nel *sussuntivo*. Di questo l'Eisler tocca appena (pp. 102-3), rimandandone l'indagine a una teoria speciale dei valori. Si consideri che, innanzi ad un giudizio posi-

tivo di « questo mi piace » o « questo è bello », il punto sta, non già nel negare che si sia avuto il sentimento, affermato con quelle parole; ma nel ricercare a quale fatto si riferiva quel piacere (giudizio sussuntivo). Un uomo di gusto rozzo e di vivo spirito patriottico dirà bello un pasticcio rettorico-patriottico, innanzi al quale, in realtà, *non ha provato alcuna soddisfazione estetica*; e, nonostante il contrasto apparente o verbale, egli è perfettamente d'accordo con l'uomo esteticamente educato, il quale lo dice *brutto*; e, cioè, afferma appunto di *non avere provato alcuna soddisfazione estetica* (non nega di averne provato, o di poterne provare, una, di altra natura).

III. Dirò subito che lo scritto del von Schlosser mi è caro per l'adesione che l'autore fa in esso alla teoria estetica da me svolta. Egli non si spaventa delle « estreme conseguenze », tratte dall'identificazione dell'arte col linguaggio. A lui sembra che « la via, che si è presa, conduca allo scopo », e che « soltanto su questo fondamento sia possibile un'Estetica, compiuta e conseguente al pari dell'abborrita Estetica classica, ma che vada d'accordo coi fatti storici: un'Estetica come pura teoria dell'arte, e non già come parte di una teoria sensualistica ».

Lo Schlosser prende le mosse dal ritornello di una piccola canzone amorosa, che il Montaigne raccolse dalla bocca di un indigeno dell'America (*Essais*, I, c. XXX). In quel ritornello, si parla della *façon e ouvrage* di un *riche cordon*, che si vuol modellare *sur le patron de la peinture* di una *couleuvre*. È accennata, a questo modo, l'origine degli *ornati geometrici* da oggetti naturali; idea, che ritorna in molti etnologi e scrittori d'arte moderni, e che, nella sua generalità, è molto antica (la musica vocale derivante dal canto degli uccelli, secondo gli Epicurei e Lucrezio; lo stile gotico, dalle foreste germaniche, etc.). Un'altra teoria affermava la derivazione degli ornati dalla tecnica: ne fu sostenitore il Semper, ed è stata efficacemente combattuta dal Riegl. Altri, ancora, li fanno derivare da figure, che, in parte, avevano significato totemistico e che vennero, poi, schematizzate. Ma lo Schlosser rifiuta tutte codeste teorie. In primo luogo — egli osserva, — non è possibile tirare una linea divisoria tra *ornato e immagine*; e la parola *geometrico*, aggiunta a *ornamento*, non ha senso, mancando in quel fatto estetico ogni riflessione scientifica o geometrica. Il problema dell'origine dell'ornato non si può staccare da quello dell'origine dell'arte, essendo in realtà un solo e medesimo problema. In secondo luogo, la questione (circa l'origine dell'ornamento dell'arte) non è *storica*, ma *psicologica* (filosofica): si tratta di un fatto spirituale, che, « come tale, non ha alcun principio e fine, cade fuori dei confini degli avvenimenti storici e nasce ora, come migliaia d'anni or sono ». Siamo ricondotti sempre e unicamente all'espressione, che l'uomo dà ai suoi stati interni. Insieme con la teoria dell'imitazione naturalistica cade altresì quel bizzarro criterio, che fa considerare come imperfette le epoche più antiche dell'arte.

E bene lo Schlosser esclude dal fatto estetico l'altro della *tecnica*, a quale, tutt'al più, può avere efficacia in quanto impedisce l'estrinse-

carsi pieno di certe immagini interne, non mai in quanto costitutiva del fatto artistico. « Als formgebend kommt sie kaum in Betracht, wohl aber unter gewissen Bedingungen, die auch historisch in langer Reihe zu belegen sind, als formändernd ».

Questo nuovo modo d'intendere l'arte si connette — come lo Schlosser mette bene in rilievo — con la reazione, la quale, da varie parti e in campi svariati, si manifesta contro il naturalismo, positivismo e materialismo, che dominò nella seconda metà del secolo XIX. Reazione, che non vuole, per altro, gettare via brutalmente il frutto delle laboriose ricerche naturalistiche, ma compierle e, soprattutto, valutarle diversamente. La dissonanza rende possibile, anche nella scienza, la vera armonia, secondo il bel motto di Eraclito, che lo Schlosser ricorda: Οὐ ἐναντίας ἄλλως διαφερόμενον ἕωυτῷ ὁμολογέει.

B. C.

CESARE GIARRATANO. — *Il pensiero di Francesco Sanchez*. — Napoli, L. Pierro, 1903 (pp. 104 in-16.^o).

ANTONIO ALIOTTA. — *Scetticismo antico e scetticismo moderno*. — Piacenza, Bertola e C., 1903 (pp. 128 in-8.^o).

Il Sanchez, studiato dal dott. Giarratano, non è l'omonimo Brocense, autore della *Minerva* (1587) — che merita anch'egli uno studio speciale; — ma il Sanchez di Braga, l'autore del più noto libro *De multum nobili et prima universali scientia, quod nihil scitur* (1581), e di altri scritti minori, che in questa diligente monografia sono giustamente messi a profitto per intendere il vero pensiero dell'autore. Di cui il Giarratano dimostra già essere inesatte le date di nascita o di morte riferite, dal Bayle in poi, da tutti gli storici della filosofia (1562-1632), come pure quelle proposte dal Gerkrath, che nel 1860 dedicò anche lui una speciale monografia al Sanchez (1552-1632) e dall'Owen (1552-1623); e, con osservazioni che mi paiono plausibili, conchiude che il Sanchez dovette nascere tra il 1540 e il 1550 e morire tra il 1612 e il 1621, non potendosi fissare con precisione le due date. Raccoglie, specialmente dalle stesse opere del filosofo portoghese, le poche notizie biografiche che ci restano di lui, e indica accuratamente tutte le sue opere e le edizioni. Quindi si fa ad esporne il pensiero filosofico per assegnarne il valore e la speciale posizione storica. Ordinariamente, gli storici pongono il Sanchez accanto al Montaigne e allo Charon, facendone un puro scettico. Ma il Giarratano crede di poter concludere dalla sua esposizione e da un cenno, che pur fa, delle dottrine degli *Essais* e del *De la Sagesse*, che una differenza c'è, e grande, tra il Montaigne e i suoi seguaci da una parte, e il Sanchez dall'altra; perchè il dubbio di quest'ultimo non è definitivo ma provvisorio e metodico: egli « non professa il dubbio per il dubbio, a mo' dei pirroniani, ma vuole mutare i metodi della ricerca scientifica per ricostruire *ex novo* una scienza più facile e meno fallace » (96). Ond'è che, piuttosto che a Montaigne, egli