

RIVISTA BIBLIOGRAFICA.

LIBRI TEDESCHI DI ESTETICA

(Solger, Jacoby, Kulke, Dohrn, Kohnstamm, Dessoir, Göller, Kronfeld).

È stata finalmente ripubblicata l'opera principale di Ferdinando Solger, l'*Erwin*, dopo poco meno di cent'anni dall'edizione originale [K. W. F. SOLGER. — *Erwin*. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. — Berlin, Sarazin, 1907 (8.º gr., pp. xxx-396)]. Come auguriamo che la *Collana dei classici della filosofia* aiuti il risveglio filosofico in Italia, così è da sperare che le edizioni più o meno popolari, che si van facendo in Germania, dei filosofi nazionali del periodo aureo, aiutino colà una salutare reviviscenza dello spirito speculativo. Non meno di noi la Germania odierna ha bisogno di questi umili sussidii, diciamo così, tipografici. Sebbene, lo so, potrebbe obiettersi che a noi servono specialmente le traduzioni delle grandi opere, laddove la Germania possiede già bell'e pronte nella sua lingua le opere capitali della filosofia. — Di questa edizione dell'*Erwin* si sentiva la necessità; perchè il Solger è stato sempre conosciuto a preferenza per le sue *Vorlesungen*, nelle quali, in verità, non si trovano nè lo stesso entusiasmo nè la stessa giovane forza di speculazione. L'*Erwin* deve considerarsi come uno dei libri classici dell'estetica tedesca. È noto che il Solger, mezzo artista com'era, sentiva il bisogno di porre la filosofia in una specie di rappresentazione artistica, e stimava perciò il dialogo come la forma viva e più adeguata di essa. Nei quattro dialoghi dell'*Erwin* egli trasfuse il meglio della sua mente, col massimo fervore, e dopo, anche per circostanze esterne, non svolse oltre il suo pensiero.

Forse non è da condividere senza riserve l'ammirazione dell'editore, R. Kurtz, per la forma artistica di questo libro, e particolarmente per la verità psicologica dei personaggi del dialogo: quegli interlocutori sono troppo tipici: Adelberto, per esempio, fisso nella sua attitudine di « colui che sa », che sa già tutto in precedenza, ed Erwin, che continuamente arrossisce, e sempre si arrende con una gioia tutta femminile, ogni volta che è superato. Sappiamo, da maggiori esempi, che le persone di un dialogo filosofico possono essere ben più vive; pur serbandò quella specie di limitazione psicologica, derivante dal fatto che esse si trovano in una situazione drammatica prevalentemente intellettuale. Il Solger, come tutti

quelli che hanno mente scientifica ed insieme tendenze artistiche, o meglio il desiderio dell'arte, eccede in ciò che nel suo lavoro dovrebbe essere il lato artistico: accentua i caratteri, sino a fissarli. Così pure restano estrinseche le descrizioni poetiche dell'ambiente in cui il dialogo si svolge. E a questo proposito io vorrei richiamare in generale l'attenzione su quella specie di falsa poesia, tutta ornamentale, che si suole ammirare in certi libri di scienza. Certo, non è da tutti il sentire quanto sia artista Kant, per esempio, nei giri faticosi dei suoi periodi filosofici, dai quali, sempre a fatica, ma con perfetto tono, si svolge qua e là una viva osservazione sulla realtà comune della vita, o sulle profonde regioni del sentimento, o sulla natura. — Ma lasciamo ciò. Auguriamo ancora che gli editori tedeschi dei classici ci diano prefazioni puramente erudite. Quella del Kurtz non solo è contestabile nei particolari, ma non dà alcun'idea precisa del libro.

Non bisogna credere che l'importanza dell'*Erwin* stia in un'idea nuova portata dal Solger, al suo tempo, nel campo della speculazione sul bello e sull'arte. Il concetto informatore del libro è che il bello è la perfetta fusione del sensibile con l'Idea, del contingente col necessario, del transeunte con l'eterno, del terrestre col divino. Una facoltà particolare, la fantasia, ben distinta dalla comune immaginazione, che si aggira nel finito, ci fa apprendere quella fusione, ce la fa intuire; perchè l'atto della fantasia è appunto l'intuizione. La fantasia è poi creatrice della bellezza, nell'arte; ed è la stessa attività creatrice di Dio, che, nell'uomo e per mezzo dell'arte, adegua il sensibile e il frammentario all'Idea e all'unità. Cosicchè, come si vede, non si fa un passo oltre la posizione schellinghiana: l'Idea del Solger è egualmente quella platonica, che non sparirà forse neppure del tutto dall'estetica hegeliana. Nel trinomio Schelling-Solger-Hegel, e nel loro concetto della bellezza come manifestazione sensibile dell'Idea, bisogna ravvisare e studiare un momento straordinariamente significativo della storia dell'estetica, precipuamente preparato dal neo-platonismo del Winckelmann, e non, come talvolta si è creduto, dall'intellettualismo del Baumgarten. Deriva, senza dubbio, quel momento, dall'estetica intellettualistica; ma deriva, pel tramite di Kant, con un deciso, spiccato, innegabile accento di reazione.

Il Solger, nelle sue *Vorlesungen*, riconoscendo giusto il principio speculativo dello Schelling, per cui questi vedeva nella fantasia e nell'arte l'unità del sensibile e dell'Idea, lo accusava di non aver sufficientemente sviluppate in forma dialettica le difficoltà cui dà luogo il suo concetto dell'atto intuitivo. Ed è questo il grande pregio dell'*Erwin*. L'opera capitale del Solger non è altro che una continua risoluzione delle obiezioni e difficoltà, che nascono dalla considerazione del bello ora esclusivamente dal lato sensibile, ora esclusivamente dal lato intellettuale: è una perpetua mediazione di tutti gli aspetti che assumono i due punti di vista unilaterali, i quali riguardano l'arte come un fatto solo della sensibilità o come un fatto solo dell'intelletto: critica del sensismo este-

tico e suoi derivati, critica dell'intellettualismo con tutte le sue forme. La larghezza degli sviluppi dialettici è straordinaria; e quella risoluzione o mediazione è ciò che il Solger più profondamente sentiva; sicchè in essa anche la forma artistica può dirsi raggiunta, calda, convincente, quasi, vorrei dire, contenta di sè; in ognuno degli interlocutori indifferentemente, Adelberto o Erwin, Anselmo o Bernardo. Le difficoltà sorgono, si moltiplicano, s'intrecciano, e infine son tutte annullate. L'effetto del libro è per eccellenza dinamico.

Ora, come l'estetica di Hegel è viva soprattutto per ciò che in essa è gusto spontaneo dell'autore, affinato da tutta la coltura artistica precedente, e reso saldo da quel senso di concretezza, che pure è incluso nella formola del bello come manifestazione sensibile dell' Idea; come essa, applicandosi alla storia delle arti, illustra quel concetto fondamentale, in modo addirittura da trasformarlo; così l'*Erwin* non fa altro che illustrare lo stesso concetto (egualmente trasformandolo), mediante la capacità dialettica che il concetto stesso ha verso il sensismo estetico da una parte, e l'intellettualismo dall'altra. Potrei aggiungere lo Schelling, del quale ognun sa quanto siano corroboranti, per quello stesso senso di concretezza, gli scritti sull'arte e sulla bellezza. Forniti insieme di vigore speculativo e di forte senso artistico, questi scrittori (poderosi scrittori) traevano tutto il meglio dalla posizione storica in cui si trovavano. La bellezza come manifestazione sensibile dell' Idea è in essi stessi, in gran parte, superata. — Solger, scrisse Hegel, morì troppo presto. Perché morì, per lui, troppo presto? Non si accorse di aver negata l' Idea come infinita ed universale, e di essersi fermato al momento dell' assoluta infinita negazione, nel quale l' Idea si presenta infinita ed universale solo nel finito e particolare. In altri termini, per Hegel, il Solger non giunse al concetto della filosofia. Senonchè è appunto questo un pregio (almeno in potenza) del Solger rispetto ad Hegel: non aver avuto davanti la filosofia, in cui far dissolvere l'arte; aver avuto, invece, almeno la possibilità di tener più stretta la bellezza al particolare. L' « ironia » del Solger è proprio la negazione reciproca del finito e dell' infinito, del sensibile e dell' Idea: nè l'uno nè l'altra sussistono per sè stessi. Il timidissimo Erwin era addirittura spaventato da questa « ironia », che colpisce anche l' Idea. Ed Hegel intese benissimo quanto essa fosse diversa da quella comunemente invocata dai romantici, la quale non era se non l'arbitrio individuale rispetto ad ogni cosa esistente. L'editore dell'*Erwin*, prima di dire che Hegel confuse l'una e l'altra ironia, aveva il dovere d'informarsi meglio: bastava che leggesse l'introduzione all'*Estetica*.

La catastrofe, notata da Hegel, cui va incontro l' Idea nei dialoghi del Solger, dovrebbe spingere gli estetici tedeschi contemporanei ad accostarsi con minor paura a quest'opera estetica idealistica (l'aggettivo « idealistico » non deriva forse dal sostantivo « idea »?). Ma, fuori scherzo, il contrasto caratteristico, che è nella maggior parte di essi, tra un concetto della bellezza relativo, e quindi impigliato nella sensibilità, e l'esi-

genza di qualcosa di assoluto, che infine distingue il bello dal mero piacevole, si trova accentuato, in forma dialettica, nell'*Erwin*. In sostanza, l'estetica tedesca di oggi oscilla, senza trovare una via di scampo, tra il sensismo e l'intellettualismo. E nel primo dialogo del Solger si trovano perfino, per chi ne abbia bisogno, le seguenti questioni: la bellezza della figura umana dipende solo dai rapporti delle parti?; o da ciò che essa esprime dell'anima?; e, se l'anima espressa è bella, perchè non è necessariamente bello il corpo in cui essa si manifesta?; e via discorrendo. Sono quelle domande, che, cambiata più o meno la forma, s'incontrano ad ogni passo nei nuovi trattati di estetica, che largamente fornisce la Germania.

Non rechi meraviglia se qui si dedica qualche articolo esclusivamente all'estetica tedesca: da tutta la rassegna bibliografica della *Critica* si vede che la Germania è il paese che, quasi da solo, produce abbondantemente nel campo di questi studii; e che, attraverso tutti gl'indirizzi e i risultati erronei, è pure l'estetica tedesca quella che ha per noi il maggiore interesse polemico, com'è, in sè stessa, quella che offre maggiori speranze per la diffusione, in mancanza di meglio, degli studii stessi. Egualmente, *faute de mieux*, essa fa alcuni conati per ricollegarsi con la grande sua tradizione; condizione indispensabile, dal nostro punto di vista, per la sua vitalità. E, del resto, se volessimo rivedere soltanto quel che si fa in Italia, noi avremmo poco da rivedere. — Bisognerebbe dire dunque agli estetici tedeschi, ripigliando il discorso: ritornate con più ardore all'antico. In questa rivista fu già osservato (VI, 155) che la pietra di paragone delle filosofie è la storia. È per questo che la produzione di storia dell'estetica è invece molto scarsa in Germania; non certo in sè stessa, ma rispetto alla produzione di teorie nuove. Il punto di vista dominante è sterile e troppo intimamente contraddittorio, per diventar storico. Ad ogni modo però, come notava ivi stesso il Croce, quelli che fanno una qualsiasi storia da un punto di vista filosofico erroneo o vacillante, ci guadagnano sempre qualche cosa; perchè superano sè stessi e i loro errori, almeno in parte, quando si mettono a contatto della realtà storica, che, in certo senso, parla da sè. Così uno storico seguace del Lipps ha scritto un libro sull'estetica dell'Herder e di Kant, col proposito di mostrare la superiorità del primo sul secondo, e riuscendo invece a prospettare a sè stesso il bivio fondamentale dell'estetica, anzi di tutta la filosofia [G. JACOBY. — *Herders und Kants Aesthetik*. — Leipzig, Dürr, 1907 (8.º gr., pp. ix-348)]. È poca cosa; ma senza dubbio l'autore ha raggiunto maggior chiarezza che se avesse scritto un altro trattato per conto proprio.

In principio, il Jacoby cerca di caratterizzare le due direzioni diverse, o addirittura opposte, che seguirono l'Herder e Kant nelle loro filosofie. Per l'uno il problema filosofico fu essenzialmente cosmico e storico; per l'altro, gnoseologico: il primo mirava alla spiegazione e sistemazione della concreta realtà in tutti i suoi gradi; il secondo alla teoria della co-

noscenza esclusivamente. La filosofia posteriore, secondo l'autore, credette in buona fede di seguire le orme del solo Kant, e di prender le mosse da lui per proseguire nella stessa direzione; ma, in effetti, seguì la direzione indicata dall'Herder: volle spiegare e sistemare tutto il reale. La filosofia posteriore non si accorse di seguire l'Herder, o, quando se ne accorse, pensò di essere sulla via di Spinoza, dimenticando del tutto l'autore della *Metacritica*. « Nè il vero Kant nè il genuino Herder rivissero nella filosofia dei giovani. Questi piuttosto riempirono di materiale kantiano le costruzioni herderiane. Sicchè le effettive intenzioni di Kant andarono perdute, e le concezioni dell'Herder risultarono almeno profondamente modificate. Di una pacifica conciliazione non è a parlare ». — Sono, come si vede, proposizioni molto arrischiate. C'è di vero che l'idealismo postkantiano passò senza esitanza all'assorbimento di tutto lo scibile, e fu guidato « anche » da questo indirizzo. L'indirizzo stesso, però, seguiva necessariamente alle nuove soluzioni del problema gnoseologico. E poi l'Herder non ha quell'importanza assoluta (come predecessore in quel senso), che l'autore gli vorrebbe attribuire. Il concetto della filosofia come totalità del sapere era nell'aria; in quell'aria, che aveva respirato lo stesso Kant, il quale non scrisse solo le tre *Critiche*.

Riconosciuto il posto importantissimo che spetta all'Herder nella storia della filosofia tedesca, il Jacoby dice che l'estetica di lui merita uno studio tutto particolare, che non è stato ancora fatto; perchè, soltanto dopo tale studio, essa potrà essere paragonata, nei suoi tratti essenziali, con quella di Kant, che ha avuto ben altra fortuna. Questa convinzione e il grande amore per l'Herder rendono pregevole il suo libro, giacchè vi si trovano raccolte tutte le notizie sulla fortuna della *Calligone* e degli altri scritti estetici dell'Herder; sugli influssi che questi subì dai predecessori; e finalmente gli scritti estetici minori sono esposti l'un dopo l'altro, in ordine cronologico, fino alla *Calligone*; nella quale l'autore vede, naturalmente, il compimento del pensiero estetico dell'Herder, e, malgrado la forma tutt'altro che sistematica, un compiuto sistema. L'esposizione del Jacoby è utile non per la coerenza sistematica, ch'egli vuol rintracciare; ma quasi per la ragione contraria, perchè, vale a dire, l'Herder trattò nei molti suoi scritti tante questioni estetiche particolari, le quali è bene che si conoscano ad una ad una. — Il confronto, pel Jacoby, riesce tutto a vantaggio del suo autore; e difatti nessun onore poteva essere condiviso, perchè Kant, dove s'incontra con l'Herder, per esempio nel concetto della bellezza come simbolo della moralità, si trova nella parte più estrinseca del suo pensiero estetico: nella parte sostanziale, l'opposizione è recisa. Kant aveva rigorosamente distinto il bello dal piacevole: l'Herder li identifica; e quindi rigetta l'assenza di interesse proclamata da Kant nel giudizio del bello: il bello presenta un interesse, come il piacevole, e come il buono, da cui neanche è distinto. Quindi l'Herder non può ammettere l'universalità e necessità del giudizio di gusto; e neppure può ammettere l'assenza di concetto dal giudizio stesso,

chè anzi egli non vede come di un oggetto, che si trova bello, non si possa avere alcun concetto. Tutto è unito e legato: il piacevole, il bello, il buono, il vero sono inscindibili e s'identificano. Il piacevole è ciò che è « buono » per la forza, la vita, la sanità dell'uomo. Il bello, piacevole dei sensi superiori, è ciò che troviamo « buono » negli oggetti, e con cui simpatizziamo (forza, vita, sanità). Se il concetto entra nel bello, cade la distinzione kantiana tra bellezza e perfezione; e l'Herder ora parla di una perfezione dell'oggetto in sè stesso, ora di una perfezione di esso rispetto al soggetto, in quanto offre a questo l'unità nella varietà. Sicchè tutta l'estetica tedesca contemporanea, di cui ciò che spetta al Lipps è forse la parte più significativa, o è quasi un indice, trova nel libro del Jacoby (significativo, dunque, anch'esso) un progenitore illustre: perfino la famosa teoria dell'*Einführung* non poteva trovarne uno più antico ed autorevole. L'estetica dell'Herder, dice il Jacoby, non astra, ma guarda il concreto, la realtà: è storica ed umana. « L'estetica dell'Herder ha sviluppato il principio dell'unità dell'uomo come di un essere che tende all'Umanità. Proclamando che la conoscenza, la moralità e la coscienza del bello s'identificano e si annodano, l'Herder ha fornito un compito, che noi Tedeschj non dobbiamo dimenticare ».

Ed è proprio ciò che occorrerebbe dimenticare. Mettendosi dal punto di vista dell'Herder, ci si trova in ottima compagnia, ma la filosofia resta negata lo stesso: la filosofia, che si è travagliata sempre intorno alle distinzioni, che i nuovi estetici chiamano astrattezze. Solo attraverso quelle « astrattezze », — *dura lex*, — si può raggiungere quella concretezza e quell'umanità, che si cercano; le quali, altrimenti, sono pura vanità ed illusione. Fate una cosa sola del piacevole, del bello, del buono, del vero; e, prima di tutti voi, autore, vi troverete senza uscita, sol che vi si domandi una determinazione del vostro pensiero un po' al di là di quella che vi consente di ammirare le idee dell'Herder. Se consentite a darci questa maggiore determinazione, una delle due: o vi troverete, senz'accorgervene, sull'altra direzione del bivio, cui siete giunto: sulla direzione filosofica, cioè, che è quella di Kant; o ci darete anche voi una filosofia come quella del Lipps vostro maestro, che si sa quanto resiste alla critica. Cadrete nell'empirismo grossolano, in compagnia di quei positivisti, i quali (più coerenti) fanno poi un gran ridere di tutta l'idealità herderiana, che voi volete vedere nella natura e nella storia; di quelli che non hanno, come voi, il bisogno di poetizzare il reale, che è poi un latente bisogno metafisico. In sede puramente filosofica la vostra idealità vaga non resisterà all'attacco dei positivisti schietti. E allora, per restare con l'Herder, dovrete rivolgervi ad altro, con spirito herderiano, il che non è facile: dovrete essere, insomma, un po' Herder voi stesso, ricordando che, se è piccolo il posto, che egli occupa nella storia della filosofia, grandissimo è quello che ha nella storia della cultura. — L'Herder rappresenta, nella storia della filosofia, nel suo momento storico, la reazione più immediata (con la sua *Metacritica* e la sua *Calligone*) a quella rivoluzione enorme

che portò nella filosofia il pensiero del tranquillo professore di Conisberga: reazione immediata da parte di uno spirito nobile e poetico, ma non filosofico, il quale sentiva sfuggirsi il vivo delle cose nelle apparenti astrattezze di quella rivoluzione, di cui egli non riusciva a comprendere il valore: reazione immediatissima, se si pensa alle animosità personali dell'Herder contro Kant. L'Herder è al suo posto, perchè sempre al loro posto sono le reazioni immediate alle grandi rivoluzioni del pensiero. E fu ventura che la reazione immediata contro Kant fosse in tutto degna di lui, mercè l'Herder e mercè l'Hamann, il quale anche più dell'altro ebbe il senso profondissimo e il bisogno acuto del poetico nel metafisico. Ma è un fatto incontestabile che quel loro senso non acquistò una parola se non nell'idealismo derivato da Kant: in essi rimase confuso, oscuro, e quindi muto (la *Metacritica* dell'Hamann è di poche pagine). Fuori della filosofia non dovrò poi ricordare io al Jacoby chi fosse l'Herder. E, restando solo nell'estetica, augurerei a qualche seguace del Lipps di scrivere un trattato, anche tutto sbagliato, ma in cui fosse contenuto qualcosa che somigliasse un po', per esempio, a quello che l'autore della *Calligone* scrisse sul linguaggio nella poesia.

Far l'estetica, oggi, come si tenta continuamente in Germania, col prescindere dalla *Critica del Giudizio*, è impossibile (*Crit.*, V, 160). Chi vi si prova, non può resistere all'esame di coscienza, che gli sarà imposto da chi è armato di quel solo libro, e sappia cavarne tutta la dialettica, che esso in germe contiene, contro ogni forma di edonismo, moralismo e concettualismo estetico. Meditando la terza *Critica*, si vedono cadere le artificiose divisioni di « analitica » e « dialettica » del giudizio del bello, e quelle dei « momenti » della « qualità », « quantità », « relazione », « modalità »: cade tutta l'impalcatura. Cade la conclusione positiva, ciò che il bello è, contenuta nella deduzione del giudizio di gusto, e che non si può ammettere se non prendendo alla lettera tutta la *Critica della Ragion pura*, con le sue categorie, e via discorrendo. Sembra a momenti che non resti più nulla. Eppure ci si sente stretti da certi limiti, dai quali non è possibile uscire. L'assenza d'interesse, l'universalità, l'assenza di concetto, la necessità del giudizio del bello, — sta bene, — vogliamo spiegarli altrimenti; ma come limiti non sappiamo più negarle. Se il paragone mi fosse lecito, vorrei dire che il pensiero di Kant nella *Critica del Giudizio* è come l'orizzonte, il quale non è nulla di materialmente determinabile; ma provatevi, appunto per ciò, ad uscirne e a superarlo, ed esso si muoverà, come una linea fissa, con voi. — Di molto interesse è, a questo proposito, un libro, ora pubblicato, di uno scrittore, che non fu punto un filosofo di professione [E. KULKE. — *Kritik der Philosophie des Schönen*. — Leipzig, Deutsche Verlagsactiengesellschaft, 1906 (8.º, pp. xv-343)]. Il Kulke, che morì nel 1897, fu specialmente un novelliere e un critico musicale, che ebbe molta fama in Austria, e fu amico di Wagner, Liszt, Bülow, Cornelius, dei critici e artisti più eminenti, i quali di lui furono vivaci estimatori. Quest'opera, che è il suo testamento estetico, il risultato di tutta

la sua esperienza di artista e di critico, la somma delle sue meditazioni sull'arte, durate tutta la vita, è pubblicata a cura del dottor F. S. Krauss, ed è preceduta da un cenno biografico di E. Mach.

Traduco senz'altro il principio della dedica dell'autore a J. Popper: « Tra gli studii, che hanno per iscopo il bene degli uomini, quelli che si prefiggono la distruzione dei pregiudizii, non sono i men degni di onore. Chi è stato una volta dominato da pregiudizii, di qualunque specie, e arriva al punto di liberarsi da codesta malattia, sa bene quale gioia gli è riservata. Da questo punto di vista, io non saprei dire a chi dovrei la mia maggior gratitudine, se non a Emmanuele Kant ». I pregiudizii, da cui il Kulke si è liberato, sono tutti quelli sulla possibilità di definire oggettivamente la bellezza; ed egli ha derivato da Kant quanto gli basta per combattere ogni definizione oggettiva: la soggettività del giudizio estetico è diventata in lui succo e sangue. Quindi egli passa in rassegna, e critica con acume, tutte le definizioni del bello fondate sopra le qualità esterne dell'oggetto, o sopra concetti metafisici e morali: fa, in sostanza, una storia dell'estetica dal solo punto di vista soggettivista; ma una storia animata, ricca di rapporti acutamente scoperti, e che merita di esser letta. Non è quella però, si badi, che potrebbe fare un semplice soggettivista, il quale fosse convinto solo di questo, che « dei gusti non si disputa ». Dalle formole vuote non si ricava niente. Anzi, il semplice soggettivista non farebbe addirittura quella storia, contentandosi di constatare il dispartire degli uomini intorno alla bellezza delle cose. Nessuno ha scritto ancora un libro per dimostrare che in fatto di cibi ognuno ha il proprio gusto. La soggettività del giudizio del bello non dà da pensare, e non diventa un efficace motivo critico, se non a chi e per chi sente che quel giudizio aspira all'assolutezza. L'autore di questo libro crede in buona fede di essere un semplice relativista, perchè non si accorge che il suo concetto della soggettività deriva in lui, oltre che da un profondo intimo senso della bellezza, dall'avviamento speculativo ricevuto da un pensatore come Kant, il quale aveva immedesimata la soggettività stessa con l'universalità e necessità del giudizio, e l'aveva quindi resa formale e filosofica. Il Kulke non si accorge che, essendo le sue critiche alle varie teorie oggettiviste un esame intrinseco delle difficoltà in cui esse sono impigliate, il soggettivismo, che ne risulta, si è arricchito di tanta forza da procedere oltre per la sua via. Egli non si accorge, in una parola, di procedere da e verso l'assolutezza del gusto. E si proclama relativista. Ma che importa? Come si potrebbe consigliare agli scrittori tedeschi di studiare l'opera classica del Solger, così egualmente si potrebbe raccomandare loro di leggere il modesto libro di questo loro connazionale, non filosofo di proposito, ma uomo di gusto, acuto critico, e kantiano più di quel che egli stesso crede. Qui troverebbero ciò di cui hanno bisogno, vale a dire la posizione e soluzione di molti problemi, da cui essi sono ancora tardivamente tormentati.

Noterò, forse a solo titolo di curiosità, che questo simpatico scrittore

aveva delle profonde ragioni personali per non accogliere il concetto dell'assolutezza del gusto. Egli stesso racconta che il primo impulso alla speculazione estetica gli venne dall'esperienza della propria vita, fin da quando era giovanissimo. Allorchè fu rappresentato il *Tannhäuser* a Praga, nel 1854, egli, conquistato dall'arte di Wagner, riportò una quasi straziante impressione della disparità invincibile dei giudizi in fatto d'arte: gli amici lo motteggiavano per il suo entusiasmo, di cui non potevano neanche ammettere la sincerità. Egli si sentì nell'impossibilità di difendersi, malgrado la convinzione che il suo giudizio fosse invincibile: e dovette concludere che il sentimento estetico è ingiustificabile, ovvero che ogni sentimento estetico è giusto. Così, evidentemente, egli restò sempre sotto quell'impressione, anche quando, dopo aver scritto questo suo libro, avrebbe dovuto superarla. Il Kulke « visse », in sostanza, quel momento della riflessione estetica, in cui la soggettività del giudizio appare in tutta la sua forza: lo superò con l'energia della sua speculazione; ma vi rimase fissato per effetto d'impressioni ancora forse troppo cocenti. Per questa intima drammaticità (descritta proprio da Kant), per questo senso di vita vissuta e di sincerità, che spirano dal suo libro (il quale pare in certi punti una confessione), la sua opera raggiunge una grande efficacia; ed è tanto più da pregiarsi, quanto maggiore è il numero delle pubblicazioni estetiche che in Germania ora sorgono per semplice compito professionale.

Un altro caso notevole e curioso è quello di un libro nel quale i risultati contraddittorii dell'estetica psicologica tedesca vengono applicati alla critica letteraria, cioè messi alla prova del fuoco [N. DOHRN. — *Die künstlerische Darstellung als Problem der Aesthetik*. — Hamburg, Voss, 1907 (8.º gr., pp. XII-232)]. L'applicazione della teoria è fatta al Werther. Ma di quale teoria precisamente? Il Dohrn dice che hanno influito su di lui, egualmente, Adolf Hildebrand e Theodor Lipps. — Lo scultore Hildebrand, nel suo piccolo libro, che pur contiene tanto di buono, *Das Problem der Form* (vedi 4.ª ed., Strassburg, Heitz, 1903), aveva distinto in ogni opera delle arti figurative due « valori »: un « valore architettonico » ed un « valore funzionale ». Per lui le arti figurative debbono rappresentare lo spazio, ed il loro progresso consiste in una sempre più perfetta rappresentazione dello spazio, « a prescindere da quello che esse esprimono ». Il progresso non è all'infinito; ma ogni periodo artistico tende a porre il suo contenuto, ciò che deve esprimere, nella perfetta forma spaziale. Questa forma spaziale costituisce il « valore architettonico » dell'opera d'arte: ciò che l'opera esprime, il sentimento diremo così, è invece il suo « valore funzionale ». Il secondo, diceva l'Hildebrand, sentendo l'assurdo della distinzione, deve però compenetrare di sé il primo: il contenuto deve compenetrare la forma. E qui non è il caso di sceverare quello che nel concetto della spazialità dell'Hildebrand è suscettibile di un'interpretazione: spero di parlarne di proposito, esaminando le applicazioni geniali che ne ha fatto uno storico dell'arte, il Wöllfflin, all'arte della nostra

Rinascenza; e noterò solo di sfuggita che i critici d'arte italiani non hanno il menomo sentore di queste ricerche. Qui è solo importante che la parte inconsistente ed erronea del pensiero dell'Hildebrand, la distinzione tra « valore architettonico » e « valore funzionale », si trova tutta contenuta nell'estetica del Lipps, e peggiorata. S'è illuso perciò senz'altro il Dohrn, quando ha creduto di aver subito egualmente l'influsso dell'Hildebrand e del Lipps. È quel peggioramento che ha influito in modo speciale su di lui. La spazialità dell'Hildebrand è, anche nel suo significato più rozzo, non altro che la chiarezza dei rapporti spaziali (per esempio, chiarezza prospettica nella pittura): la spazialità, che invece studia il Lipps nelle sue cosiddette « forme estetiche fondamentali » (*Crit.*, III, 138), è l'insieme delle più varie osservazioni fatte sulle figure geometriche: « unità », « varietà », « differenziazione », « subordinazione », ecc.; tutte cose, mi pare, ben più astratte ed arbitrarie, almeno, della prospettiva pittorica! Si sa poi che in queste « forme » si versa, per Lipps, il contenuto « simpatico », il quale corrisponderebbe al « valore funzionale » dell'Hildebrand.

Il Dohrn, poggiandosi su queste premesse, e distinguendo perciò anche egli un contenuto (sentimento) ed una forma esterna, doveva trovare, — poichè, la sua applicazione concerne un'opera poetica, — l'equivalente, nel tempo, delle « forme estetiche fondamentali » del Lipps, le quali sono esclusivamente spaziali. È vero che il Lipps studia, nel primo volume della sua opera, anche le « forme » del tempo, nelle arti non figurative: il ritmo, il verso, la strofa, e via dicendo. Ma queste non potevano servire al Dohrn, perchè l'opera poetica scelta, il *Werther*, non è scritta in versi. E allora? Parlare di periodi e proposizioni come forme esterne o « architettoniche? ». Ah, no!: io credo che gli sarebbe sembrato ridicolo. I « valori architettonici » sono, — udite, udite!, — la forma epica, drammatica e lirica. Nell'esame estetico del *Werther* si vanno a trovare in ogni lettera, spesso rigo per rigo, i pezzi epici, drammatici e lirici. E questa dovrebbe essere la critica nuovissima, atta a farci penetrare il valore estetico dell'opera di Goethe; mentre a me pare semplicemente l'ultimo « dolore », che potesse capitare al giovane Werther. — È da notare però che l'autore non si abbandona impunemente a tali aberrazioni. Egli si dibatte in contraddizioni per tutto il libro, sia nella parte puramente teorica, sia nella parte critica. Già nella teoria si accorge che il « valore architettonico » è assolutamente condizionato dal contenuto, e che di esso in astratto non si può parlare (p. 19). Nell'esame del *Werther* arriva poi ad un punto (p. 179), in cui, quasi stanco, dice che non si può andare oltre, senza parlare della psicologia di Werther, e che anzi questa, nella seconda parte del romanzo, dev'essere presa come punto di partenza. Solo nella seconda parte? Il Dohrn, forse più di qualunque altro estetico tedesco, raggiunge il vero travaglio della contraddizione, esposto com'è alla parola viva e diretta di un'opera concreta. Egli si trova come stritolato tra le due enormi costruzioni, che l'estetica tedesca va ancora facendo: la teoria della forma esterna ed astratta, con tutte le sue astratte determinazioni spaziali e tem-

porali; e la teoria del contenuto astratto, o del sentimento. Se le esperienze dolorose ci avvertono, meglio di ogni altra cosa, dei nostri errori, chi, prima del Dohrn, dovrebbe correggersi?

Un medico, specialista di malattie nervose, il dottor Kohnstamm, ha pubblicato, con titolo promettente, una monografia presso l'editore Reinhardt di Monaco, il quale, a quanto pare, aspira ad una certa singolarità [O. KOHNSTAMM. — *Kunst als Ausdruckstätigkeit*. — München, Reinhardt, 1907 (8.º gr., pp. 93)]. Perchè l'intraprendente editore non ha collocato anche questo opuscolo nella collezione che ha iniziata, dal titolo *Grenzfragen der Literatur und Medizin*? Il Kohnstamm ha questo tratto notevole: vorrebbe sostituire il soggetto trascendentale kantiano (e le sue categorie) con l'organismo (e la sua capacità di adattamento)! E se tanto mi dà tanto, voglio dire se il soggetto, lo spirito, è l'organismo, ogni limite tra la medicina e la letteratura è addirittura soppresso, e non esistono più nemmeno delle questioni limitrofe, *Grenzfragen*. Medicina e letteratura, con minore possibilità di equivoci, si confondono interamente. Eppure l'autore di questo opuscolo non riesce a soffocare, con tutta la sua anatomia e fisiologia, un senso giusto dell'arte, che talvolta gli prende la mano. Discorre per pagine e pagine dell'espressione fisiologica dei sentimenti, e poi.... « chi piange o ride non fa punto un'opera d'arte ». C'è una « forma », che costituisce l'opera d'arte, e la distingue dal fatto naturale dell'espressione dei sentimenti. O allora? Che è questa « forma »? Inoltre, egli è, come facilmente si suppone, un partigiano della teoria dell'*Einfühlung*; ma, come tale, neppure resta contento di quella, che egli chiama *Einfühlung* « ricettiva ». Ricettiva è sempre l'*Einfühlung*, anche nelle definizioni che ne hanno dato i suoi maggiori rappresentanti, i quali della « produzione » dell'oggetto estetico, dell'arte cioè, han sempre fatto un insignificante corollario della loro teoria: l'importante è per loro, poniamo, che lo star su quattro zampe delle bestie sia sentito da noi in rapporto alla nostra verticalità; e simili. Il Kohnstamm, invece, vede una *Einfühlung* « proiettiva », cioè creatrice di oggetti, che muove da un sentimento, e con esso costruisce, diciamo così, il suo oggetto. Vedo bruciare una casa di notte: mi sento preso dal sentimento del « terribile », di cui la fiamma è per me quasi un simbolo: quel sentimento diventa attivo, e compone, coordina, produce insomma nel mio spirito un'intuizione dell'incendio ben diversa dalla percezione dell'incendio reale: nasce così l'opera di arte. Quell'intuizione è, rispetto alla percezione che l'ha occasionata, come la poesia d'amore rispetto all'amore effettivo del poeta. Il contenuto, dice il Kohnstamm, è quel sentimento, il quale è assorbito dalla forma dell'intuizione. E « nella formazione del materiale espressivo si effettua quella liberazione, propria del fatto artistico, dalla causalità del divenire reale ». Non si potrebbe desiderare di più; e solo si resta a meditare sui miscugli più strani, che la mente umana possa fare, del vero e dell'error, o, peggio ancora, delle schiette e dirette intuizioni della verità, e delle sovrapposizioni della scienza consacrata. Ad ogni modo,

di medici come il Kohnstamm sarà bene che ne abbia parecchi non solo l'editore Reinhardt, ma l'estetica tedesca.

La rivista, nella quale si riflette l'ampio movimento tedesco di studii estetici, — e vi si riflette senza esclusivismi, quindi con tutte le sue possibili contraddizioni, in modo da riuscire istruttiva specialmente per questo, — è, com'è noto, la *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (*Crit.*, IV, 200). Direttore ne è il Dessoir, il quale ora pubblica anch'egli il suo sistema [M. DESOIR. — *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. — Stuttgart, Enke, 1906 (8.º gr., pp. XII-476)]. Come si vede, il titolo del sistema corrisponde appunto a quello della rivista; e ciò avviene perchè il Dessoir distingue recisamente l'«estetica» dalla «scienza dell'arte». Ma non è questa la sola distinzione che si fa nel suo libro (parlo, beninteso, di quelle distinzioni, che non sono insieme relazioni; vale a dire di quelle che pongono, *sic et simpliciter*, le cose l'una accanto all'altra). Pare dunque che l'«estetica» e la «scienza dell'arte» stiano insieme nel volume per qualche estrinseca affinità; e così pare che vi stiano tanti capitoli, che si seguono senza nessi, nè apparenti nè reconditi. Se dovessi guardare alla mole del lavoro, dovrei chiamare questo del Dessoir, come già feci per quelli del Lipps e del Volkelt, un «massimo sistema». Ma non posso, per quel che ho detto: gli altri due autori hanno innegabilmente un pensiero dominante nelle loro costruzioni, se si confrontano col Dessoir. Questi ha una grande paura di ogni punto di vista esclusivo, di ogni costruzione sistematica, perfino di un metodo: una teoria esclusiva gli sembra un «mare morto»; e «sistema e metodo significano per noi: non aver sistema nè metodo». È difficilissimo, dunque, se non impossibile, riassumerlo.

Nella seconda parte, la «scienza dell'arte», l'autore scrive capitoli sull'atto creativo dell'artista, l'origine dell'arte (arte dei bambini, naturalmente, e dei selvaggi), la musica, la poesia, l'architettura, la scultura, la pittura, la funzione sociale, spirituale, morale dell'arte. Egli raccoglie, in ispecie sull'atto creativo e le singole arti, tra l'altro, anche delle buone osservazioni; ma, appunto, le raccoglie. È naturalissimo, del resto, che egli vada accattando ciò che han detto gli altri, lo dica o non lo dica. Di suo non c'è niente: non c'è quello che proprio si cerca in chi si serve del lavoro altrui: qualche relazione nuova. Quasi direi che di suo non c'è altro che la slegatura. E poi: la materia di quei capitoli nei quali egli arriva ad accogliere qualcosa di buono, è stata trattata con ampiezza e profondità nella letteratura estetica tedesca (non, s'intende, quella di oggi), la quale possiede tesori di osservazioni in simili argomenti. C'era altro ed altro da scegliere; e se il Dessoir non ha scelto ancora, dobbiamo concludere che a lui manca anche quella vivezza di gusto, per cui anche oggi si simpatizza subito con quelle osservazioni, e si va ancora a guardare, per esempio, la storia della scultura greca in Winkelmann e in Hegel. Egli dice nella prefazione: «Il nostro tempo ha il peccato capitale della comunicabilità, per la quale il rapporto diretto

con la vita s'inaridisce, e si legge il già letto, si scrive su quello che è stato già scritto, si parla sul già detto. Sebbene io mi senta oppresso fortemente da questo vizio, spero nondimeno che nel mio libro resti la traccia di un'intuizione personale del problema, e che in essa si trovi qualcosa che possa giovare ». Me ne duole: non c'è neanche la traccia di quel gusto spontaneo nella scelta, che si manifesta, talvolta, sotto il peso dell'erudizione.

Perchè, dunque, la « scienza dell'arte » è distinta dall' « estetica »? L' « estetica » studia il gusto; e il Dessoir dà a questa parola il semplice significato di « buon gusto »: grandi artisti difatti, come Grabbe e Boecklin, hanno mostrato una grottesca assenza di gusto; mentre amatori e critici possono avere un gusto finissimo. Nella produzione delle opere d'arte entrano, oltre il gusto, dice l'autore, lo spirito (?), il sentimento, la *Gewissenhaftigkeit* (delicatezza di coscienza o religiosità? — può stare l'una o l'altra), ed altri elementi della personalità; e poi l'arte è legata con tutto il sapere e il volere dell'uomo. La prima parte del volume, l' « estetica », è perciò un poco la cenerentola della trattazione. Se se ne toglie una metà, che è insieme una storia dell'estetica moderna e una discussione di essa in quanto oggettivismo o soggettivismo (il Dessoir, fedele al suo principio, non divide interamente né l'uno né l'altro punto di vista); resta ben poco. Resta un capitolo su gli « oggetti estetici » e la delimitazione del campo che li abbraccia, il quale, in verità, è infinito: nessuna formola può contenere gli oggetti-estetici, ed essi devono essere descritti tutti: hanno, ad ogni modo, alcune qualità comuni, come l'armonia, la proporzione, il ritmo, il metro, la grandezza, il grado. Resta un capitolo sull' « impressione estetica », con una descrizione, che potrebbe andare anch'essa all'infinito, di tutte le accidentalità con le quali gli oggetti estetici fanno impressione su di noi: vale a dire i sentimenti, che essi suscitano, ora prima ora dopo, ora più ora meno, per mezzo delle sensazioni, o delle « forme », o del contenuto (*Einführung*). Resta finalmente un capitolo sul bello e le sue « modificazioni », il sublime, il tragico, il comico, l'umoristico, il brutto. Come queste « modificazioni » stanno insieme, ed anche perchè quei tre capitoli si seguono, è inutile domandare: il lettore animato dall'ingenuo bisogno della coerenza logica si smarrirebbe nella ricerca di un qualsiasi nesso. E bisogna fare perciò due ipotesi: o il Dessoir è tanto indifferente verso la materia di cui si occupa, da non sentire lo stimolo di vedervi chiaro, in un modo qualunque, anche illudendo un poco se stesso; oppure egli è un rassegnato, stavo per dire eroico, ricercatore, il quale ha una fede illimitata in una sintesi, che dovrà poi venire, chi sa quando. Questa fede difatti egli mostrava di avere nella relazione che lesse al Congresso scientifico internazionale di St. Louis (*Crit.*, ivi); questa fede professa anche ora. E noi, anche per cortesia, accettiamo la seconda ipotesi.

Un altro libro, che anche si legge senza alcun residuo positivo, è quello del Göller, pubblicato postumo dal figlio [A. GÖLLER. — *Das aesthe-*

tische Gefühl. — Stuttgart, Zeller u. Schmidt, 1905 (8.º gr., pp. xii-351)]. Son questi i primi due libri di un lavoro che ne comprende dieci, rimasto però in alcune parti incompleto. È da sperare che negli altri libri vi sia di meglio, perchè da questi, intanto, non c'è niente da ricavare. L'autore, con una grande chiarezza, che bisogna riconoscergli, descrive in principio la funzione della vista e dell'udito; poi passa a definire (ma qui la chiarezza non poteva essere la stessa) la sensazione, la percezione, la rappresentazione, il concetto « rappresentativo », il concetto « astratto ». Tuttavia, questa preparazione è precisa quanto si potrebbe desiderare in un buon manuale di filosofia per le scuole secondarie: anzi, ha un vero carattere scolastico. Ma a che cosa mena? Ecco: tutti quegli ingredienti, sensazione, concetto, eccetera, entrano a far parte del bello. Già ognuno di essi è accompagnato dal piacere estetico: associati, entrano nel bello. Il sentimento del bello è poi, propriamente, quello prodotto da un'attività rappresentativa più forte e più pura dell'ordinario. « Più forte », sta bene, cioè s'intende che voglia dire: il Göller vuol significare che nella rappresentazione bella si ha una maggior ricchezza di elementi associati. « Più pura », non si capisce egualmente. Più pura di che? Più pura di *Störungen*, di turbamenti, risponde l'autore. Ed è come se, domandando perchè qualunque cosa è, per esempio, perfetta, vi si rispondesse: perchè è priva d'imperfezioni. In altri termini, noi vogliamo sapere che cosa sono i turbamenti. È chiaro che il Göller si riferisce a quelle associazioni, le quali non si accordano con la rappresentazione bella nella sua unità. Ma chi vuol fare della bellezza un fatto d'associazioni, non ha modo più per distinguere le associazioni appropriate e le improprie, come già dissi altra volta (*Crit.*, ivi): le associazioni sono tutte egualmente buone. Da che cosa deriva la non unificabilità o l'incompatibilità di certi elementi, i quali pure sono associabili? L'associazionista resta perpetuamente avvinto ai fatti cui ha conferito un valore: gli elementi associabili, in quanto associabili. Gli bisogna, per superarli, un altro valore, o meglio un valore vero, non fittizio: l'attività dello spirito; la quale sfugge sempre all'associazionista puro e semplice. L'autore, difatti, è tratto alle ultime conseguenze dell'associazionismo. Quella specie di fenomenologia dello spirito, che egli faceva scolasticamente in principio, gli serve proprio per associare tutti i « fenomeni ». Egli arriva all'associazione dei sentimenti non estetici (per esempio, la pietà) coi sentimenti estetici: anzi, vede il sentimento estetico come un « mosaico di sentimenti ». E così, come logica vuole, non si limita a considerare tra i sentimenti estetici quelli tradizionali, come il tragico o il sublime; ma vi comprende il dignitoso, l'attraente, il temibile; e potrei continuare con qualunque altro aggettivo, scelto a caso. Aggiungo questo, per maggiore illustrazione. Il Göller afferma che si poteva forse credere all'assolutezza del giudizio estetico una volta, per esempio in Grecia, quando lo stesso gusto era comune a tutti, ristretto in confini insuperabili, e dava l'illusione di essere assoluto; « ma ora! ». Egli ha ragione, dal suo punto di vista; ed io lo aiuto a spiegarsi:

noi uomini colti di oggi comprendiamo l'arte di tutti i tempi e di tutti i popoli, siamo capaci di tante diverse associazioni; ma di certe associazioni alcuni neppur oggi sono capaci, ed ecco toccato con mano che il gusto è relativo!

Per terminare questa rassegna, che potrà essere sempre utilmente ripigliata, diciamo qualcosa di..... Darwin; di uno scrittore, anzi, che ha superato, svolgendola, la teoria estetica del grande naturalista inglese [A. KRONFELD. — *Sexualität und aesthetisches Empfinden in ihrem genetischen Zusammenhange.* — Strassburg, Singer, 1906 (16.º, pp. XII-181)]. Il titolo dice tutto; e anche chiaramente si esprime il motto messo dall'autore alla sua opera: un giudizio del Véron, un altro estetico che non va tanto per il sottile: « Il n'y a pas de science qui ait été de plus livrée au rêveries des métaphysiciens ». Un altro motto, press'a poco di eguale profondità, è di Ernesto Haeckel, al quale anche il libro è dedicato. Ma bisogna, ad ogni modo, che questo libro abbia la sua importanza, se è arrivato, per ora, alla terza edizione. Il Darwin, come ognuno sa, non si propose mai di dire che cosa fosse il bello per sè stesso, e l'unico interesse che ebbe per le questioni estetiche fu, com'è a lui conveniva, « genetico »: volle sapere soltanto come l'esteticità si sviluppasse, e donde cominciasse, nella scala dell'evoluzione organica. Quindi trovò che il sentimento estetico è in istretto rapporto con la funzione sessuale, e l'accompagna, aiutandola provvidamente nella selezione. Non altro: cioè troppo poco per il Kronfeld, il quale giustamente accusa tali spiegazioni di lasciare assolutamente inspiegato il fatto estetico in sè stesso. Il Darwin medesimo infine aveva detto che è poi una « cosa molto oscura » il fatto per cui nell'uomo e negli animali inferiori si sviluppa il senso della bellezza, anche nella sua forma più semplice, cioè come un piacere particolare per certi colori, certe forme, e certi suoni. Accompagna ed aiuta la funzione sessuale; ma con ciò non si sa ancora nulla della natura del fatto estetico. La teoria del Darwin presuppone il bello, non lo spiega. Noi vediamo, difatti, che di tre o quattro esemplari maschi di una specie di scarafaggio, la femmina di quella specie sceglie il « più bello ». Ma il più bello per chi? Per noi: e da questo concludiamo senz'altro che la femmina ha scelto così, perchè è stata guidata dallo stesso sentimento della bellezza, che ha suscitato in noi quell'esemplare. Conclusione erronea: la femmina ha scelto quello e non un altro, perchè i caratteri esterni di quello promettevano una migliore celebrazione dell'atto sessuale. In certi casi, quando noi non troviamo bello nessun esemplare maschio della specie, e tutta la specie è brutta per noi, la femmina anche sceglie. E ancora, in altri casi, la femmina sceglie proprio l'esemplare più brutto per noi, quello che presenta più accentuato quel carattere, che in noi produce l'impressione del brutto: la femmina dello scarabeo rinoceronte sceglie il maschio col corno più grosso, che per noi è mostruoso addirittura.

Questa critica della teoria del Darwin, se pure non c'interessa molto, è giusta. Per Darwin, infatti, le cose sarebbero state disposte provviden-

zialmente in questo modo: la natura avrebbe dotato, tra gli animali, gli individui più validi alla generazione, di certi attributi, che dovevan poi produrre l'effetto della bellezza — sull'uomo! È troppo. La conclusione del Kronfeld è invece questa: la scelta sessuale avviene negli animali in ragion diretta dei caratteri della loro validità. Ma l'interessante comincia quando egli identifica questo senso istintivo della scelta del più valido col senso della bellezza. Il sentimento del bello è quello prodotto dai caratteri più attraenti dell'altro sesso. Ed eccolo finalmente spiegato: il Darwin lasciava ancora adito alle *rêveries des métaphysiciens*; l'autore di questo libro preclude loro ogni via, definitivamente. Non resta che un'ultima determinazione. Quali sono i caratteri più attraenti dell'altro sesso? Sono i più « divergenti »: la femmina dello scarabeo rinoceronte preferisce il maschio col corno più grosso, perchè essa non ha il corno. Su queste basi, l'autore non ne dubita, si costruirà una nuova estetica. Si arriverà a spiegare la bellezza com'è sentita dall'uomo, si arriverà a spiegare l'arte; sempre con l'aiuto della psicologia genetica e fisiologica. Peccato, proprio peccato che non la costruisca egli stesso!

È necessario confessare che la sessualità non era stata mai così completamente sostituita all'esteticità, come in questo libro. Mi pare che finora i più arditi estetici naturalisti non erano andati al di là di questo estremo punto: il poeta canta per conquistare la donna, come il tacchino fa la ruota. Si lasciava impregiudicato, in parte almeno, il valore intrinseco dell'ornamento che cinge l'artista, la propria arte, per prepararsi alla sacra funzione della specie. Ma le conseguenze della teoria del Kronfeld sono incalcolabili. Tirato il suo principio alle ultime conseguenze, non più una sola estetica si avrebbe da oggi in poi, ma due: quella dell'uomo e quella della donna. Se all'uomo piace come bellezza tutto ciò che ha carattere femminile, tutto quello, debbo credere, che almeno simboleggia i caratteri della donna più divergenti da quelli dell'uomo; e viceversa: non so dove si vada a finire.

ALFREDO GARGIULO.

ARTURO FARINELLI. — *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*. — Milano, Hoepli, 1908 (due voll. in 8.º, pp. xxvi-560, 382). — *L'« umanità » di Herder e il concetto della « razza » nella storia evolutiva dello spirito*, Prolusione tenuta all'Univ. di Torino il 13 dicembre 1907. — Catania, Giannotta, 1908 (8.º gr., pp. 50, estr. dagli *Studi di filologia moderna*).

« Il lavoro del Farinelli è negativo in gran parte rispetto a Dante; « positivo, positivissimo, di gran valore, rispetto allo spirito letterario francese e rispetto ai rapporti ideali tra la Francia e l'Italia. Questo è il « pregio principale del libro: sotto i due termini Dante e la Francia, in « tanti casi pressochè antitetici, si asconde materia ben più vasta che un