

RIVISTA BIBLIOGRAFICA.

RECENTI PUBBLICAZIONI DI ESTETICA.

(Chialvo, Wernick, Pflaum, Witasek, Volkelt, Dahmen, Frankhauser, Dessoir, e *Zeitschrift für Aesthetik*).

Alle idee estetiche di Schopenhauer non sono mancati espositori, forse per la loro stessa perspicuità, che rendeva facile e piacevole il riprodurle, trascogliendo o riassumendo o parafrasando. Al sig. Guido Chialvo sono sembrate straordinariamente *suggestive*, e, nel tutto insieme, come un *magico labirinto*, in cui è un incanto aggirarsi. Questa profonda impressione, ricevuta dal Chialvo, si spiega con due sue belle qualità, che risultano dal suo libretto: *L'estetica di Arturo Schopenhauer*, saggio espositivo critico (Roma, Casa editrice italiana, 1904, 16.^o, pp. 179): una certa verginità in fatto di storia dell'estetica, e la disposizione a riflettere intorno al bello e all'arte. Egli perciò non si è curato più che tanto delle esposizioni che si hanno già in copia delle idee del suo filosofo: e ne ha voluto fare una lui, come egli la sentiva, o meglio, perchè egli la sentiva. E così tutto il suo lavoro presenta questo carattere di *impressioni*, sembrando non fatto pel pubblico, ma per l'A. stesso, quasi un quaderno di appunti. Le idee di Schopenhauer, veramente, vi sono talvolta meno chiare che in..... Schopenhauer; non si ha un procedimento ordinato dal noto all'ignoto di fronte ad un qualunque lettore, e il lettore presunto appare, infine, essere l'A. stesso; vi s'incontrano con straordinaria frequenza le ripetizioni delle medesime cose con le medesime parole.

Pur non essendo il caso d'insistere sull'impreparazione filosofica del Chialvo, non si può tacere del suo atteggiamento di fronte agli studii di estetica, che è veramente tipico e significativo: — *segno dei tempi*. Come dice il titolo, il saggio vuole essere, oltre che espositivo, critico. Ma in che sta la critica? All'esposta teoria della musica si contrappone, solo nominandola, un'estetica musicale *positiva*; le teorie di Schopenhauer sono dichiarate, in generale, insufficienti, *oggi*, perchè non guardano alla funzione sociale dell'arte; e con pochissime parole, proprio poche, tutta la critica è fatta con la sola affermazione che la *scienza d'oggi* cerca ben altro che il *magico labirinto d'una concezione astratta*. Si citano dei nomi, come Taine, Guyau, Helmholtz, e qualche altro. — La verità, in sostanza, è che l'A. non soltanto non sa in qual modo criticare quelle

idee, che lo hanno impressionato e persuaso; ma non ne ha neanche la voglia: il suo compito era finito con l'esposizione. In mancanza d'altro, la *scienza d'oggi*, l'estetica musicale *positiva*, Helmholtz, si citano perchè, si sa, Schopenhauer era un metafisico, e la *scienza, oggi*, ha condannata tutta la metafisica, spettando ad essa di scoprire tutta la verità. Ma il Chialvo ha letto, per esempio, gli scritti di teorica musicale dell'Helmholtz? Non si offenderà se io ne dubito; e, ad ogni modo, se pure egli avesse letti tutti gli scrittori *positivi* che ha citati, la sua verginità è sempre salva. *Quello che entra nella bocca non è peccato*, e da lui non sono uscite, in verità, le teorie dei sullodati scrittori, sotto forma di convinzione acquisita, d'intima persuasione, capace di affermarsi e di svolgersi contro convinzioni diverse; quello che è uscito, è stato solo Schopenhauer. E perchè allora giudicare con un preconcetto; con un preconcetto, per giunta, così vuoto? Pensando con la sua testa, come ne ha il dritto, il Chialvo potrà non solo rivedere i titoli di questa *scienza d'oggi*, che gli fa paura, ma — e questo importa prima di tutto — potrà assicurarsi del fatto suo: coltivare cioè la sua disposizione per questi studii, apprezzandola per quello che vale, rendendosi conto delle sue impressioni, delle sue simpatie, delle sue convinzioni, dei suoi giudizi.

Un contrasto ben più profondo e curioso tra il *vecchio* e il *nuovo*, vera guerra guerreggiata questa volta, si trova nel libro del dott. G. Wernick, *Zur Psychologie des aesthetischen Genusses* (Lipsia, Engelmann, 1903, 8.º, pp. vi-148); nel quale l'A. si propone di spiegare il fatto estetico con le recenti conoscenze delle leggi psicologiche dell'associazione e della riproduzione. Senonchè egli si è alimentato assai poco di psicologia, e di quel poco nemmeno è riuscito a far sangue, impedito com'era da..... Kant: che è poi anche il nume tutelare invocato nella prefazione, e che non so quanto potrebbe esser contento dell'ibrido miscuglio risultante dal libro. Fermandoci al secondo capitolo, che veramente vale per tutti, apprendiamo che il fatto estetico deriva da *associazioni*, giacchè è soggetto a tutte le leggi di queste, e dalle *associazioni* ordinarie si differenzia soltanto per la novità, l'estensione, la sicurezza, la facilità, e, in ispecie, pel fatto che gli elementi associati restano al disotto della soglia della coscienza. — Ma l'associazione, pel Wernick, non è punto l'associazione. In quella sua *associazione* l'anima dimostra la sua libertà di fronte alle impressioni esterne! È un *fare*, non un *accadere* (p. 49). È l'anima, che costruisce e produce le *associazioni*. Il complesso non risulta dalla somma dei componenti: *con le stesse pietre, in varie volte, possono costruirsi edifici interamente diversi* (p. 52). L'*associazione* è la prima e più intima funzione dell'anima: è la *sintesi* di Kant! — E, francamente, altro che associazione, e altro che Kant! A momenti, da tutti quegli schemi di cui ci parla l'A., e secondo i quali avvengono le associazioni (ma che l'associazione stessa ha dovuto produrre una volta), pare di veder venir fuori una deduzione della natura, tipo Hegel. Come districare una matassa così arruffata? L'A. se la sbrigherà da sè, dedican-

dosi ancora, con fermo proposito di venirne in chiaro, alla *Critica della ragion pura*, e liberandosi definitivamente anche dalle parole (chè, per lui, sono *parole*): associazione, riproduzione e via di séguito, delle quali studierà il significato preciso nei tanti psicologi suoi connazionali. E tornando, com'è probabile, all'estetica, si risolverà a scegliere tra il *fare* e l'*accadere*, rifacendosi da quel punto della presente introduzione (p. 2), in cui pone la differenza tra la passività del piacevole e l'attività del bello. Uscirà dai mezzi termini: non dirà più che il *fare* è più nobile del *ricevere*, perchè riconoscerà, con tutta chiarezza, che il *fare* è la vera nobiltà dello spirito, assoluta, senza confronti.

Se non m'inganno, anche il dott. Pflaum accenna a volersi liberare dalle pastoie dell'empirismo, e a mettersi sulla retta via, col suo lavoro *Die Aufgabe wissenschaftlicher Aesthetik* (estratto dell'*Archiv für systematische Philosophie*, vol. X, fasc. 4, 1904). Egli è convinto che l'estetica sia una scienza di valori; distingue nettamente il valore e il disvalore dal sentimento (*Gefühl*); non sa prescindere, in ciò che costituisce il valore, dal *contenuto di coscienza*, che equivale per lui all'insieme delle rappresentazioni e dei giudizi; non può rassegnarsi a pensare che il valore sia limitato al sentimento, cioè a quel *quid* elementare che accompagna tutte le rappresentazioni e tutti i giudizi, e sia indipendente da questi e da quelle. Quindi il sentimento, insieme con le rappresentazioni e i giudizi, costituisce il valore. — Insieme? E che significa ciò? L'A. stesso dice esplicitamente, a pagina 455, che il valore positivo corrisponde al piacere, e il negativo al dispiacere. Dunque, è il sentimento, da solo, che determina il valore o disvalore: il *contenuto di coscienza* resta come semplice termine di riferimento, non *costituisce* il valore, insieme col sentimento. E, del resto, nessuno di quelli, che identificano piacere e valore, aveva mai inteso di negare il termine di riferimento, e dire, per esempio, che ciò che ha valore, quando si guarda, provando piacere, il *Mosè*, non è — il *Mosè!* — Il Pflaum non poteva certo riuscire ad unire ciò che non è unificabile, cioè il sentimento col *contenuto di coscienza*; ma la sua ripugnanza a identificare il semplice piacere col valore, e la sua esigenza di rifarsi da quel *contenuto* (rappresentazioni e giudizi — o, meglio, fatto teoretico, e, ancor più propriamente, teoretico-intuitivo), potrebbero essere per lui il punto di partenza per risolversi tra le incertezze in cui ancora si dibatte: tanto più che egli accetta anche la teorica del Cohn, che vede nel fatto estetico un valore *puramente intensivo* (1). Molte, troppe incertezze: al Cohn, per esempio, pel quale l'oggetto estetico è intuizione, egli oppone ancora il *fattore associativo*.

Questo benedetto fattore associativo ingarbuglia le idee perfino al dott. Stephan Witasek, il quale nel suo libro *Grundzüge der allgemeinen*

(1) Peraltro, per le obiezioni che si possono muovere al Cohn, vedi *Critica*, I, 213-7.

Aesthetik (Lipsia, Barth, 1904, 8.º, pp. VII-410) è assai ben persuaso dell'intuitività del fatto estetico. Anch'egli non sa staccarsi dal sentimento, non può abbandonare lo *stato* del soggetto, fa derivare la bellezza dal consenso positivo, cioè dal piacere; ma ha chiaro davanti alla mente che l'oggetto che produce il sentimento (o lo *stato*, che voglia dirsi) è una *rappresentazione intuitiva*. Ha così chiara questa convinzione da non farsi arrestare dai concetti o *giudizii*, che sono inclusi nella sua rappresentazione intuitiva: vede che vengono risolti ed assorbiti. È questa l'unica parte veramente pensata del suo libro, di cui tutto il resto è divagazione, un procedere tutto estrinseco al pensiero fondamentale. Non è una novità, — gli è stato osservato; nè saremo noi a dire che è una sua scoperta; ma il pregio sta nella saldezza e nella profondità della convinzione: sicchè l'A., quando si sarà accorto ancora meglio che è quello il punto cui si deve mirare, — la rappresentazione, — non si rivolgerà più indietro a cercar la bellezza nel sentimento, perchè la troverà nella rappresentazione stessa. — Il fattore associativo, che ancora lo turba, apparendogli importante, dovrebbe anch'esso sparire; giacchè il Witasek è arrivato alla conseguenza che non valgono quelle eventuali associazioni, che sono del tutto estranee alla rappresentazione. E, di grazia, quelle poi che non sono estranee, faranno o no parte della rappresentazione? Se sì, non saranno più associazioni, ma elementi, parti, della rappresentazione medesima. L'errore, come dirò in séguito, sta nel limitare il rappresentabile intuitivamente a solo ciò che si considera come direttamente percepibile dai sensi.

Tuttavia la parte sostanziale del pensiero del Witasek è così buona, che mi dispiace di prendere proprio dal suo libro l'esempio tipico di una curiosa questione, che si presenta agli estetici che vogliono procedere con perfetto rigore empirico, e del non meno curioso modo di risolverla. Voglio dire la questione del punto da studiare: il soggetto o l'oggetto? — Raccolto la *materiale*, — è la prima operazione dell'estetico naturalista, — il Witasek trova tre gruppi di oggetti da studiare: le *cose* (opere d'arte, oggetti naturali), gli *stati* e le *azioni* del soggetto, che si riferiscono a tali *cose* (la produzione artistica, la fruizione estetica), e le *disposizioni* (*Fähigkeiten*) necessarie a simili *stati* ed *azioni*. Quale sarà allora — si domanda — il nocciolo intorno a cui bisogna raggruppare tutto il materiale? (È evidente che, dicendo il *nocciolo*, si vuole intendere il *nodo* della questione; il che è un tantino diverso. E poi il naturalista non deve trovar noccioli di sorta: in questo caso, per esempio, dovrebbe studiare i tre gruppi, uno ad uno, — ammesso sempre che precedentemente li avesse davvero trovati, cioè distinti). Il primo gruppo, quello delle *cose*, costituisce il nocciolo, perchè evidentemente le *azioni*, gli *stati*, le *disposizioni* si qualificano come appartenenti al materiale estetico soltanto in virtù del loro riferimento alle *cose*. Al che si potrebbe opporre, anche per semplice gusto di opporsi, che il nocciolo è invece costituito dagli altri due gruppi; perchè le *cose* non assumono qualità estetica se non

per la relazione che hanno con gli *stati*; eccetera. Ed infatti, — osserva immediatamente dopo il Witasek, — ciò che rende coerente il gruppo delle *cose* è appunto quella comune loro proprietà di essere termini di riferimento dei fatti degli altri due gruppi. Sicchè, abbandonando le *cose*, bisogna affidarsi al soggetto, e propriamente al soggetto nei fatti del secondo gruppo: nei quali si trova che la bellezza è quella modificazione della proprietà comune, che ha il dono di rappresentarla più caratteristicamente (le altre modificazioni sono il sublime, il tragico, il comico, etc.); donde la necessità di assumerla come scopo centrale della ricerca. E qui si persiste — sempre al modo naturalistico — nel voler rintracciare ciò che già si possiede: nel voler definire, in altri termini, quella comune proprietà; quando si è già tanto definita che si è affermato essere la bellezza quella sua modificazione che la rappresenta più caratteristicamente. Ma l'oggetto? Non è dimenticato. Posto in chiaro che è necessario studiare soprattutto la bellezza, si ritorna subito all'oggetto, a fine di vedere se per caso la bellezza non stia annidata in esso. E non c'è: la bellezza non è una proprietà fisica o chimica, e neppure una proprietà *oggettiva*, nel senso che consista solo in ciò che è percepito dai sensi; ma è una proprietà *ideale*, che sta fuori del mero sensibile, e di tal fatta che la sua *idealità* consiste in un rapporto con un termine diverso dall'oggetto, cioè col soggetto. Somiglia a quella proprietà di certe sostanze, che si dicono velenose senz'altro, e si vuol intendere che sono letali per l'organismo umano. La bellezza sta dunque in cotesta relazione dell'oggetto col soggetto. Ma, poichè non ogni relazione dell'oggetto col soggetto costituisce bellezza, bisogna determinare la specie di questa relazione. La relazione, che dà la bellezza, è duplice: *causale*, in quanto l'oggetto determina lo stato del soggetto; *finale*, in quanto sull'oggetto stesso è diretto (?) il sentimento da esso suscitato. E così fra i due litiganti, l'oggetto e il soggetto, gode il terzo, la relazione; somigliando i due lottatori a quei due leoni che si addentarono con tanto furore, da non lasciare, altro di sè, sul terreno, che le rispettive code. — Segue questa definizione: la *qualità estetica* di un oggetto è il fatto pel quale esso può stare in relazione causale e finale con lo *stato estetico* di un soggetto. Nella qual definizione sembra, da capo, che l'esteticità stia nel soggetto; e, per la verità, il Witasek ritorna definitivamente al soggetto nella seconda parte del suo libro, — non senza però aver prima esaminati tutti gli oggetti estetici *elementari*, per esser certo, da buon naturalista, di non lasciarne fuori nessuno nelle deduzioni di questa seconda parte.

Insieme con la questione del *metodo*, si presenta quasi sempre la questione suaccennata, negli scrittori di estetica che non arrivano a liberarsi dalla fissazione del procedimento naturalistico. Anche il Volkelt si decide subito pel soggetto, al principio della sua ultima opera: *System der Aesthetik* (Erster Band, Monaco, Beck, 1905, 8.º gr., pp. xvii-592). — È così comune il caso, fra gli estetici tedeschi, di scrittori che non mostrano alcuna dimestichezza con l'arte, con la critica delle opere, e — vor-

rei dire — con se stessi, in quanto uomini che pure un certo gusto debbono avere, — che provai un vero piacere nel leggere queste parole nella prefazione del Volkelt: « Durante l'intero lavoro io ebbi questa certezza che mi acquietava, che cioè i miei pensieri sull'estetica non scaturivano soltanto da meditazioni psicologiche o, in generale, filosofiche, ma che essi avevano trovato da alimentarsi altrettanto nelle molteplici esperienze derivatemi da una larga — e sempre più estesa col passare degli anni — contemplazione e fruizione delle opere d'arte ». Ma, disgraziatamente, nè il trovarsi nel volume i titoli dei capolavori massimi delle arti figurative, o i nomi modernissimi del Bourget, del D'Annunzio, del Maeterlinck; nè la coltura storica dell'A. in fatto di estetica, tutt'altro che comune in Germania; nè i molti anni di meditazione, che è costato il libro, valgono a dare un risultato consolante. Giacchè quest'altro *massimo sistema* (1) conchiude per la relatività dell'estetica, come per quella del gusto. L'estetica è relativa ai tempi, e quella che noi facciamo vale per l'uomo colto del tempo nostro, con la speranza di valere per gli altri tempi solo se si mantiene sulle generali, poichè solo i tratti fondamentali dell'uomo son sempre gli stessi. L'assoluto estetico o l'*ideale* è un concetto-limite (*Grenzbegriff*), non raggiunto da nessun tempo, nè raggiungibile. — Si vuol così lasciare intendere semplicemente (e ciò sarebbe vero), che anche i grandi capolavori di tutti i tempi hanno i loro difetti? No: è il concetto stesso del bello, che è irraggiungibile: come nessun tempo attua nell'arte l'assoluta perfezione estetica, nessun tempo ne ha il concetto!

S'industrii chi può ad immaginare un concetto così ricco, così pieno e perfetto, com'è questo *ideale*, e che è nel tempo stesso.... niente. Ma, ad ogni modo, l'A. stesso non crede in un'estetica puramente descrittiva (sebbene vi dedichi tutta una parte del libro), e pensa che compito dell'estetica sia di fornire *norme*. Ciò che risponde ad un bisogno ha valore, e, come tale, soggiace ad una norma: in altri termini, l'oggetto del bisogno e l'oggetto che ha valore sono identici; e, di più, ogni valore ha una funzione normativa. È chiaro, lasciando da parte questa confusione dei tre termini, che il Volkelt intende per *norma* il *concetto* dell'esteticità: norma, credo, in quanto condizione assoluta del fatto estetico, cioè qualcosa che è un concetto. — Nella prima norma (sono quattro!) s'affronta con mirabile semplicità la questione della forma e del contenuto. La *forma* è l'apparenza esterna dell'oggetto, tutto ciò che di esso cade sotto i sensi, in quanto linea, superficie, colore, suono (cade sotto i sensi, o sta nell'immaginazione): il *contenuto* è tutto quello che sentiamo nell'oggetto di là dalla pura apparenza sensibile, come, per esempio, lo stato interno in una figura umana. E la prima norma presiede in doppio modo

(1) Un altro è quello del Lipps, sia per l'autorità del nome, sia per la mole; pel quale vedi *Critica*, III, 138-146.

all'ordine di *forma* e *contenuto*: dal punto di vista *psicologico*, prescrive che l'intuizione (cioè la *forma*) deve esser ricca di *contenuto*; dal punto di vista *oggettivo*, che *forma* e *contenuto* debbono costituire una cosa sola. Forse il segreto sta in quei due aggettivi, *psicologico* ed *oggettivo*, di cui non riesco ad afferrare il senso preciso; ma a me pare che le due facce della prima norma non siano identiche, come vorrebbe l'A. Secondo la prima, se non m'inganno, si fa una questione di quantità: l'intuizione deve esser ricca di sentimento, la *forma* ricca di *contenuto*. Quanto? Il bambino, per esempio, che ha un *contenuto* più povero, è meno bello dell'adulto? Anche ciò che dice la seconda norma, che ora riferirò, mi conferma nella supposizione che si tratti di quantità. E, invece, dal punto di vista *oggettivo*, la prima norma richiede l'unità di *forma* e *contenuto*. Quest'unità, dice l'A. stesso, è un'illusione: pare che il *contenuto*, tutto ciò che è interno, sia presente alla superficie dell'oggetto. Il che accade, osserviamo, sempre: sia ricco o povero, il *contenuto* deve apparire; altrimenti non ne sappiamo nulla. Ma, se quello che appare è poco, resterà soddisfatta la prima norma dal punto di vista *psicologico*? — La seconda norma dice che il *contenuto* non dev'essere un *contenuto* qualsiasi, perchè contenuto estetico è quello umanamente significativo, caratteristico, tipico della specie umana, pur non essendo semplicemente il *buono*, come voleva il Lipps: è quel contenuto, che comprende tutti i grandi interessi umani, tutti i beni, tutti i valori. Ed è vero o no che questo *contenuto* sarà più bello, quando è più ricco di valori umani?

Delle rimanenti due norme, come si vede, si può far di meno in questa esposizione. Per la seconda norma la teoria del Volkelt cade senz'altro in tutte le difficoltà del *contenutismo*: l'estetica si risolve per tal modo, di solito, nell'economica, o nell'etica. E non insistiamo sul valore filosofico generale del Volkelt, il quale risulta abbastanza dai punti citati, che sono i principali.

Nella parte *descrittiva* del volume del Volkelt c'è un punto intorno a cui l'A. si indugia e si affatica straordinariamente: un punto il quale richiama molte altre lunghe discussioni, che abbondano in quasi tutti i contemporanei scrittori tedeschi di estetica, e che giova prendere in considerazione: quello che concerne il *consenso* (*Einführung*); tanto più che il Volkelt espone, a tal proposito, alcuni dubbii, che non è facile eliminare nella cerchia della coscienza comune. — Possiamo riprodurre in noi i nostri *sentimenti* (la paura, per esempio, o l'amore)? Sì; ma a riprodurre il *sentimento* non basterà riprodurre le rappresentazioni che lo accompagnano, e tutte le circostanze interne ed esterne. (Debbo supporre, per lasciar correre questa espressione di circostanze interne ed esterne, che le prime stiano ad indicare il complesso psicologico della persona, con tutte le sue accidentalità, e le seconde i fatti esterni concomitanti, come, per esempio, il tempo buono o cattivo; altrimenti, non se ne capisce niente). Il sentimento si riproduce da sè, come talé: abbiamo la facoltà di ricordare il sentimento, come abbiamo la facoltà di ricordare

le rappresentazioni. — Qui si dà corpo alla parola *sentimento*, facendone, come si usa, un'entità incomprensibile. Togliete ad ognuno di quelli che si chiamano *sentimenti* le sue rappresentazioni, essenziali o concomitanti che siano, interne o esterne, come volete chiamarle, e non resta altro che il sentimento, il vero sentimento, cioè lo stato emotivo, che ha i suoi estremi nel piacere e nel dolore, e in cui si risolvono senza residuo anche quelle altre entità, che il Volkelt pone sotto il comun nome di *Wollen*. La vita dello spirito è molto più semplice di quello che d'ordinario si crede. E questa facile confusione mi ricorda — mi sia lecito citarlo — il caso di un giovanissimo mio amico, di natura assai riflessiva, il quale, pur essendo sinceramente innamorato, deliziato e tormentato dalle sue immagini, come tutti gli amanti, mi confessava di non *sentire* l'amore: dalle sue spiegazioni mi risultava evidente, che egli per amore intendeva un *sentimento* di una qualità speciale, determinata e chiara, com'è chiara e determinata, per esempio, la qualità del color rosso. Dando corpo al sentimento, s'intende anche che la sua riproduzione possa essere indipendente dalle rappresentazioni; ma se esso, senza le rappresentazioni, per sé non è nulla, la sua riproduzione indipendente non si può spiegare; perchè tanto varrebbe dire che il numero 13 non si può riprodurre sommando insieme i numeri 1, 3 e 9, da cui altra volta è stato ottenuto. — Questa qualificazione del sentimento, e questa indipendenza dei cosiddetti sentimenti dalle immagini che li accompagnano, costituiscono un errore intimamente connesso con l'erroneo apprezzamento di ciò che si dice propriamente intuitivo, o *figurabile*. Il Volkelt, difatti, intende per intuizione tutto ciò che è dato sensibile: quel che immediatamente è dato dal senso, come, per esempio, la visione della superficie marmorea in una statua: il rimanente, che noi vediamo nella statua stessa, non è oggetto d'intuizione. Ciò che, come si dice comunemente, *esprime* la statua, non è intuizione: è il *sentimento*, cioè il *contenuto*, insieme col quale sta la *forma*, vale a dire quella tale superficie, l'*intuizione*! E non si creda che questo modo di vedere sia molto discorde dal modo ordinario di guardar la questione: anzi da questi presupposti e da queste confusioni nascono in gran parte le difficoltà che si oppongono alla retta comprensione del fatto artistico come fatto teoretico, di pura conoscenza, di sola visione. Se i sentimenti sono qualcosa, e l'artista me li fa provare, io posso arrivare facilmente alla conclusione che lo scopo dell'arte è appunto quello di farmeli provare. Non mi si lascerà dire che io guardo sulla scena Edipo, come guardo questa penna, con la stessa indifferenza: la tragedia almeno, la lirica, la musica sono forme d'arte, che hanno per scopo il sentimento. E poi, giacchè i sentimenti che mi dà l'arte sono diversi dai sentimenti della mia vita reale, sarò costretto a pensare che l'arte è una *finzione*, che il suo scopo è l'*illusione*, o la *simpatia*, e cose simili, che hanno pure un posto ragguardevole nella storia dell'estetica. Così il Volkelt appunto, trovandosi davanti alla Niobe, non sa risolversi: si accorge di non avere, *da una parte*, la fredda percezione della superficie, e *dall'altra*,

il sentimento espresso, come se questo fosse un sentimento tutto suo e indipendente dalla intuizione. Non si tratta, dice, di un *Nebeneinanderstehen*, o di un *Nebeneinandervorgehen*, ma d'un'intima unità: « Mein Anschauen ist selbst fühlend und mein Fühlen anschauend ». E s'impiglia in discussioni sull'associazione, sull'imitazione interna, eccetera, che dovrebbero spiegare come avviene la rivelazione del sentimento, del contenuto, nella forma. Discussioni lodevolissime, ma che appartengono alla psicologia, e con l'estetica non hanno che fare; perchè alla psicologia spetta farmi sapere come, per quali processi, io attribuisco a certe forme e atteggiamenti del corpo umano certi stati interni. Ed è questo uno di quei punti in cui oltremodo facile è il far passaggio alla psicologia, uscendo dal territorio proprio dell'estetica. — La questione, come per tanti altri, resta insoluta pel Volkelt, il quale si contenta di parole, come sono quell'*Anschauen*, che è *fühlend*, e quel *Fühlen*, che è *anschauend*! La sua attenzione arriva a notare che, oltre il sentimento, v'è altro ancora che non è semplice dato sensibile: i rapporti di peso tra le masse, in un'opera architettonica, sono contenuto o forma? Sono contenuto, risponde l'A., ma sono anche sentimento, perchè l'opera architettonica è simbolica. E qui si vede nel suo stato più acuto codesta fissazione del sentimento, che riesce, per una via o per l'altra, ad una specie di animismo estetico. La verità è che l'intuizione, intesa come superficie o dato sensibile, non si arriva filosoficamente a fissare che cosa sia. Sicchè, messa da parte ogni preoccupazione psicologica per ciò che riguarda la spiegazione genetica dei rapporti tra forme sensibili e stati interni, e convintosi che i sentimenti non si riducono ad altro, per ciò che in essi non è intuibile o figurabile, che al sentimento *tout court*, il Volkelt dovrebbe accorgersi finalmente che, nella rappresentazione di un sentimento, tutto è rappresentazione, tutto è intuito, anche quello che è internità, che non sta alla superficie, perchè anche quello è oggetto di connessioni e di rapporti, cioè figura. Il dato sensibile opposto al... resto è, in una intuizione, un'astrazione impensabile, in quanto tutto ciò che è nell'intuizione non presenta differenze nel modo di far parte dell'intuizione stessa. Vedrebbe allora che i sentimenti reali, quelli della vita propria, non sono diversi da quelli che si hanno per rappresentazione, se non pel fatto che essi sono idealmente posteriori non solo ad ogni rappresentazione che l'accompagna, ma ad un giudizio di riferimento delle rappresentazioni medesime alla nostra persona, vale a dire al coincidere o non di queste con le rappresentazioni dei nostri desiderii: sono, insomma, essenzialmente, sentimento, vero sentimento, il precipitato, vorrei dire, dei nostri desiderii, positivi o negativi, al contatto di quelle rappresentazioni. Ed anche i sentimenti altrui, se suscitano davvero la nostra simpatia, se cioè li consideriamo come nostri, ponendoci al posto dell'altrui persona, non sono più per noi intuizioni. La simpatia nel senso proprio, — benchè sembri un paradosso, — è la nemica più temibile dell'arte; il cui dominio è la pura contemplazione. Quando io simpatizzo con lo stato in-

terno di un'altra persona, non fo che riferire a me, al desiderio mio, le rappresentazioni che la persona riferisce a se stessa: quando invece io intuisco il sentimento di quella persona, il complesso psicologico di lei, cui le rappresentazioni son riferite, fa per me tutt'uno con le rappresentazioni che sono oggetto del riferimento: intuisco la persona con tutto il suo stato interno, senza distinzioni, libero poi di simpatizzare o no. E, in tal senso, si comprende che possano intuirsi anche i sentimenti proprii: un lirico, per esempio, fa questo per l'appunto; e, se per poco non contemplasse sè medesimo, e non si liberasse dal suo sentimento, sarebbe un povero diavolo, che soffre, smania, o magari muore di piacere; non già un poeta.

L'*Einfühlung*, quale è specialmente nel Lipps, come consenso nostro all'attività che scopriamo in tutti gli oggetti, ha condotto un seguace di lui, Theodor Dahmen, a conseguenze che il maestro forse non si aspettava, e, credo, dovrà rinnegare. Il libro del Dahmen s'intitola: *Die Theorie des Schönen, von dem Bewegungsprincip abgeleitete Aesthetik* (Lipsia, Engelmann, 1903, 8.º gr., pp. VIII-191), e vi si trova, in principio ed in fine, altamente proclamato, che il grande, l'unico principio, che possa stare a fondamento dell'estetica, è il *movimento*. L'attenzione dell'uomo è perennemente legata al movimento che lo circonda, perchè l'osservazione di esso gli è assolutamente necessaria (oggi più che mai — potremmo soggiungere, senza temer di allontanarci dal pensiero dell'A. — in tempi di tramvai elettrici e di automobili!). L'uomo però non segue soltanto i movimenti reali che gli accadono intorno, ma i movimenti che egli si finge negli immobili: così, per darne un'idea, un rettangolo lungo egli se lo figura generato da un movimento nel verso della lunghezza. E che cosa vuol dire che l'uomo *segue* i movimenti? Li riproduce in se stesso, accompagnandoli coi movimenti dei proprii muscoli. Quali muscoli? Coi muscoli di tutto il corpo, e specialmente con quelli del braccio destro, che tuttavia non è un *organo estetico* (!). Così si spiegano tutte le forme spaziali, ed è piacevole a leggere come egualmente si spieghino anche i suoni, i rumori, gli odori, le sensazioni tattili, i sapori, i colori e — il *contenuto*. Perchè, s'intende, anche ciò che esprimono gli oggetti, ciò che è dentro, è movimento. E ne viene naturale la *legge* estetica: i movimenti che possiamo seguire facilmente, coi nostri muscoli, sono belli, e viceversa. Così, in un oggetto nel quale concomitano movimenti in direzioni parallele, noi, alle parallele verticali, preferiamo, anche senza ombra di malizia, le orizzontali. Come poi *contenuto* e *forma* si accordano? giacchè debbono accordarsi. Si accordano quando hanno il medesimo carattere di movimento. — Questo fecondo principio, secondo l'A., offre pure il vantaggio di farci intendere meglio le opere d'arte: basta scoprire in ciascuna quale è il carattere del suo movimento. Allo stesso modo aiuta l'artista ad esser conseguente, purchè egli, dopo la sua prima ispirazione, si domandi: in quale direzione vado? Quale forza ha il mio movimento? Eccetera.

Anche in un curiosissimo libercolo, che mi è occorso di leggere, si parla, come nel libro del Dahmen, di movimenti che partono dagli oggetti, e per gli organi dei sensi e le vie conduttrici sono trasmessi all'organo centrale. E scorrendo questo scritto di K. Frankhauser, *Prinzipien der Aesthetik* (Strasburgo, Heitz, 1904, 16.^o, pp. 126), — che i connazionali estetici di professione non avran letto, o avranno arricciato il naso alle prime pagine, — io pensavo che, per quanto strampalato, esso si è nutrito dei succhi del terreno favorevole che ha trovato. L'A. è certamente un orecchiante in materia (scrive opere teatrali); ma l'orecchiante suppone bocche circostanti, che dicano qualche cosa: con che non voglio già affermare che solo in Germania si parli in quel modo; ma soltanto che colà quel parlare è più alto e frequente. Di tutto si discorre in questo scritto, anche del mal di capo, e di altri mali e malattie, che segnano però il confine tra l'estetica e (naturalmente!) la medicina. E quando, a dir vero, negli estetici di professione io trovo il bello e il piacevole non distinti, o trovo solo il desiderio di distinguerli, non mi meraviglio più che in uno scritto di estetica si parli del piacevole negativo, cioè del doloroso, come il mal di capo o il batticuore. Così, molti sentimenti hanno larghissima parte nello scritto del Frankhauser, specialmente l'amore, a proposito del quale si discute a lungo della condizione della donna nella società moderna, e dell'invocata sua emancipazione. E non c'è ragione di credere che queste siano troppo libere divagazioni, dal momento che i sentimenti hanno tanta parte nei sistemi *regolari*, e alcuno di essi è assunto a criterio della bellezza. Il Frankhauser è conseguente, perchè quando si fa la psicologia, cioè si tratta di tutto quanto accade empiricamente nell'anima umana, c'è posto per ogni cosa, e si arriva dove si vuole.

Non sono immaginabili, da chi non ne abbia viste tutte le conseguenze, la dispersione e la frammentarietà, che derivano da questo modo predominante di considerar l'estetica come una scienza descrittiva, ovvero come un catalogo di fatti psicologici, classificati per affinità e differenze, comè nelle scienze naturali. Perchè tale è infine, per ora, la caratteristica della maggior parte dell'estetica che si produce in Germania, dove più si lavora: fatta la debita parte ai non pochi tentativi di sorpassare i limiti del puro empirismo, che pure qua e là è dato notare. L'abbondante produzione, giova sperare, sarà utile almeno a spingere al loro limite estremo la molteplicità delle teorie e la loro confusione: sarà utile, cioè, almeno negativamente. E forse, in tal senso, fu una fortuna, ed assunse davvero un significato adeguato alla circostanza, la relazione (*Die Grundfragen der gegenwärtigen Aesthetik*) letta da Max Dessoir al Congresso scientifico internazionale di St. Louis, due anni or sono. In quell'occasione i congressisti, convenuti da tutte le parti del mondo, seppero quale immane lavoro si vada compiendo per costituir l'estetica, di cui i problemi si moltiplicano giorno per giorno; e di quanti cooperatori abbia d'uopo: artisti, conoscitori d'arte, sociologi, etnologi, fisiologi, psicologi, filosofi (meno male, anche questi!), storici. Conobbero partitamente quante

teorie, quanti principii, quanti metodi si scoprono e si usino, tutti buoni, tutti utili allo scopo finale: cui soltanto contrastano quelli che hanno fretta di raggiungere una facile unità, giacchè « la fede in una formola che spieghi tutto è una demenza » (è una demenza il carattere necessario di ogni ricerca filosofica!). E due conclusioni i congressisti poterono trarre dal mondiale discorso: o l'eclettismo ottimistico del conferenziere, o l'ottimismo..... nostro.

Ora lo stesso Dessoir ha cominciato a pubblicare una rivista di estetica, *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Stoccarda, Enke), di cui è uscito il primo fascicolo. Questa pubblicazione speciale crediamo che ad ogni modo gioverà agli studiosi, e certamente sta ad indicare la grande attività con cui l'estetica è coltivata in Germania. Come appare dal primo fascicolo, essa, pure rispecchiando l'indirizzo predominante, non esclude chi più o meno espressamente se ne allontani. È naturale, del resto, perchè la guerra, se ve n'è, sta dentro le mura. Così, accanto ad un articolo del Lipps, che continua a svolgere la sua *meccanica estetica*, già largamente esposta nel primo volume della sua grossa opera; accanto ad un articolo del Lange, che trova in modo assai discutibile i precedenti storici della sua teoria dell'*illusione*; e accanto a recensioni, in generale benevole, dei libri del Lipps, del Volkelt, e del Witasek (i primi due sono lodati specialmente per l'*Einführung*, e l'ultimo non incontra favore con la sua *rappresentazione intuitiva*). — abbiamo trovato un articolo di Theodor Poppe, *Von Form und Formung in der Dichtkunst*, nel quale sono ottime osservazioni sul processo di estrinsecazione dell'opera d'arte, sulla lingua, sull'unità della forma e del contenuto; le quali, evidentemente, si conciliano assai male con tutti gli schematismi formali, per esempio, del Lipps, o con le teorie *contenutistiche* del Lipps stesso e del Volkelt.

ALFREDO GARGIULO.

HARALD HÖFFDING. — *Moderne Philosophen* (Vorlesungen gehalten an der Universität in Kopenhagen, im Herbst 1902, unter Mitwirkung des Verfassers übersetzt von F. Bendixen). — Leipzig, Reisland, 1905 (8.º, pp. 217).

In poche pagine l'autore della *Storia della filosofia moderna* parla di un gran numero di filosofi modernissimi, alcuni per novità di pensiero, altri solo per l'epoca. Egli ci presenta uno schizzo dell'enciclopedia filosofica di G. Wundt; un'idea generale della filosofia italiana dopo la Rinascenza, una pagina biografica su Roberto Ardigò, considerato come l'*ἀρχή* della cultura filosofica italiana, e poi, via via, tutte le nuove e nuovissime filosofie: Bradley, Taine, Renan, Fouillée, Renouvier, Boutroux, Maxwell, Mach, Hertz, Ostwald, Avenarius, Guyau, Nietzsche, Eucken, James etc.