

RIVISTA BIBLIOGRAFICA.

WILHELM WUNDT. — *Mythus und Religion*, prima parte (seconda sezione della *Völkerpsychologie*). — Lipsia, Engelmann, 1905 (8.º gr., pp. XI-617).

Il mito non è altro che arte. L'arte è un prodotto della fantasia. Dunque, studiamo prima in generale l'arte e la fantasia. — Con queste premesse il presente volume è dedicato per più di due terzi alla fantasia in generale e poi all'arte, o, meglio, alle singole arti. Si può considerare così, senz'altro, come l'estetica del W.

Il concetto, che ha il W. della fantasia, non potrà certo riuscire del tutto nuovo ai lettori di questa rivista, i quali conoscono i sistemi dei principali estetici tedeschi contemporanei (1). Il concetto wundtiano della fantasia si approssima molto a quello del Lipps e del Volkelt, distinguendosi però per una portata filosofica, diciamo così, *generale*, che quelli non hanno, e che merita la pena di un breve esame.

Tre sono i caratteri, che *dovrebbero* — ma non riescono — a determinare il concetto di fantasia: l'intuitività, la spontaneità e la produttività. I prodotti fantastici debbono essere intuitivi, e ciò li distingue dai prodotti dell'intelletto, dai concetti; debbono presentarsi alla coscienza spontaneamente, come d'un tratto e inattesi, a differenza delle produzioni, prestabilite e volute, del pensiero intellettuale; e debbono, infine, essere creazioni, non ripetizioni di intuizioni già avute.

Certo, — dice il W. — le immagini della fantasia sono intuitive: « ma ove son dunque i fatti di coscienza, che in generale manchino d'intuitività? ». Domanda, la quale lascia credere, con ragione, che i concetti siano anch'essi intuitivi: non troppo intuitivi, come le intuizioni, ma solo un pochino. E non è meraviglia, giacchè il prodotto fantastico stesso può essere più o meno intuitivo: « Vi son poeti, per esempio, di cui le creazioni rivelano una fantasia eminentemente intuitiva. Ve ne son altri, invece, dei quali non si potrebbe punto dir questo, e cui non pertanto non possiamo negare affatto la fantasia, dovendo riconoscere che questa raggiunge in essi un alto grado in altre direzioni, per esempio nella facoltà inventrice e combinatoria ». — L'intuitività, dunque, non è

(1) Vedi *Critica*, I, 213-217, III, 138-146, IV, 200-211.

solo delle intuizioni; e, di più, l'intuizione può essere più o meno intuitiva. Un poeta, che abbia poca facoltà intuitiva, compensa con la facoltà combinatoria! Non cessa d'esser poeta per questo, nè manca di fantasia. I combinatori di romanzi popolari possono permettersi il lusso — essi che combinano tanto e con tanta abilità — di non avere se non una minima dose d'intuitività.

A tali altezze filosofiche è condotto, sgomento, il lettore, fin dalle prime pagine. Perchè la parafrasi non sembri esagerata, traduco: « Ciò è tanto più vero, in quanto l'esperienza sembra insegnare che il dono dell'intuitività e quello della combinazione assai di rado si trovano sviluppati presso a poco in egual grado nello stesso uomo, e che un grado straordinariamente elevato del dono fantastico in una di queste direzioni, può accoppiarsi con un grado relativamente molto basso, nell'altra ». — Dietro questa distinzione c'è la più volgare concezione della fantasia: da una parte, degli oggetti, delle cose, su per giù come in natura, un albero, un cavallo, un uomo — le *intuizioni!*; dall'altra, la combinazione di esse, gli aggruppamenti e le relazioni, come, per esempio, il cavallo legato all'albero, e l'uomo, anch'esso sotto l'albero, coricato per terra — una *composizione!* Oppure albero, cavallo ed uomo sono tutti insieme un'intuizione, e la combinazione comincia solo con l'*intreccio*, il romanzo giudiziario e la commedia brillante?

Il secondo carattere del prodotto fantastico, la spontaneità, nemmeno vale a definirlo. L'A. giustamente osserva che qui spontaneo è nel senso di involontario, mentre la stessa parola, applicata alla volontà, significa precisamente l'opposto: ciò che è spontaneo secondo la volontà, è appunto volontario. Ma, ben lungi dal sospettare che non si tratti di una accidentale omonimia, corre difilato alla sua conclusione: nella produzione fantastica può intervenire la volontà, come eccitatrice o regolatrice, e quindi la spontaneità non è un carattere decisivo dell'intuizione. C'è una fantasia passiva (spontanea) e una fantasia attiva (volontaria!). — È vero che egli riconosce non essere la volontà altro che qualcosa di estrinseco, che non appartiene alla attività fantastica; ma, ecco, pur non appartenendo, appartiene. Altrimenti perchè tirare in ballo la volontà, distinguere una fantasia passiva ed una fantasia attiva, e dichiarare improprio del prodotto fantastico il carattere della spontaneità? Le due specie di fantasia sono così ben distinte, da rassomigliare presso a poco la prima alla fantasia intuitiva, e la seconda alla fantasia combinatoria: « In questo senso la fantasia passiva e l'attiva rappresentano distinzioni d'uso pratico, la prima per indicare l'abbandonarsi della coscienza alle immagini fantastiche che sorgono in essa, la seconda le intrusioni intermittenti della volontà nel giuoco delle immagini stesse ». La volontà resta, dunque, fuori; ma non tanto da lasciare interamente sussistere la spontaneità, come qualcosa di assolutamente diverso: volontà e spontaneità sono fuori l'una dell'altra e, d'altra parte, si compenetrano un poco; sono distinte, e pure alquanto si fondono e si identificano. Appunto come

l'essere e il non essere intuitivo non sono due modi del tutto distinti dei fatti di coscienza. Ed è giusto che sia così, del resto; perchè i prodotti d'una stessa forma mentale debbono rassomigliarsi: — una forma mentale, quella del W., che, per quanto sia doloroso constatarlo, è uno dei coefficienti principali della sua grandissima notorietà, e del séguito che trovano le sue teorie.

Terzo carattere della fantasia: la produttività. È lo stesso della facoltà combinatoria; e quindi si sa che essa può avere vari gradi nella fantasia, potendo anche raggiungere un minimo, in corrispondenza d'un massimo d'intuitività. Ma, ad esser più certi che essa non definisce il prodotto fantastico, ora sappiamo pure che la facoltà combinatoria non è *specificatamente propria* della fantasia. E a che altro dunque potrebbe appartenere? Ci saranno, di certo, altri fatti di coscienza in cui agisce la facoltà combinatoria, i quali, lo confessiamo, sono da noi ignorati. Ma anche l'A. li ignora, giacchè il suo pensiero confuso è di quelli che creano l'ignoto. È una manifestazione tipica dei filosofi di tal specie la moltiplicazione nebulosa dei fatti che accadono nella coscienza umana; e chi, come il W., ha di questi riferimenti vaghi a facoltà o fatti, pei quali non si trova un nome, siamo pur certi che si aggira nella più fitta oscurità.

Posti così, e poi tolti, i tre caratteri distintivi del prodotto fantastico, non resta se non la curiosità di sapere che cos'è la fantasia! Quei tre caratteri sono non altro che *concetti superficialmente astratti* dai prodotti dell'attività fantastica *molto sviluppata*, cioè dai prodotti dell'arte; quindi lasciano nel profondo i segni veri e generali del prodotto fantastico, rendendo necessario lo studio di fatti molto più elementari.

Appartiene in generale al campo della fantasia tutto ciò in cui si manifesta un'attività figurativa; e non importa se le immagini siano riproduzioni di altre già avute, o produzioni nuove, risultanti, nei loro elementi o parti, da immagini precedenti. La produzione nuova è sempre vecchia, nel senso che le sue parti già esistevano. Il W. fa sua l'antica osservazione, che la nostra fantasia, per quanto sia creatrice, non crea mai dal nulla e nel nulla; la fa sua, s'intende, nel senso empirico e volgare, che le *parti* della creazione preesistono alla creazione medesima. Discorrendo della fantasia produttiva, insiste molto su questo punto, quasi per tema che qualcuno abbia a credere trattarsi di una facoltà superumana. — Nondimeno, come manifestazioni *più appariscenti* dell'attività immaginativa possono valere quelle che hanno il carattere di produzione *nuova*.

È vero che, alcune pagine innanzi, egli aveva affermato che le riproduzioni appartengono alla memoria, non alla fantasia: ora sono soltanto un grado *meno appariscente* dall'attività immaginativa. Ma ciò, come sempre, non importa. L'essenziale è determinare i fatti fantastici semplici da studiare. E questi sono, tra le produzioni nuove, quelli in cui l'elemento fantastico non usurpa tanto dell'elemento *oggettivo*, non s'immedesima

tanto con esso, da non potersene più distinguere. L'analisi si eserciterà col massimo rigore quando la rappresentazione sia tale che in essa *l'immagine oggettiva e la fantastica siano unite in modo da potere esattamente metterle a confronto*. La questione fondamentale della fantasia è un problema sperimentale: l'esperimento soltanto, facendo variare le condizioni del fatto, è capace di farci dominare la distinzione tra l'immagine oggettiva e l'immagine fantastica.

Ora, le condizioni da far variare non possono essere altro che stimoli dei sensi; e perciò quelle che sono predestinate a diventare oggetto dell'analisi elementare dell'attività fantastica, sono le *immagini fantastiche nelle percezioni sensibili*. Una percezione sensibile, e una immagine della fantasia che vi si sovrappone: ecco il fatto complesso, che bisogna esaminare. Gli elementi dell'immagine oggettiva sono sensazioni, che si possono variare a piacere. — Unico dubbio, che sorge nell'A., questo: ogni percezione non è essa stessa un fatto complesso, nel quale hanno parte non soltanto gli stimoli presenti, ma un incalcolabile numero di esperienze passate? E allora dov'è un limite tra il reale e il fantastico, tra ciò che è presente e ciò che si aggiunge, tra l'effettivo e l'immaginato? Come riusciremo a distinguere quelle percezioni, che servono al nostro uso, vale a dire che presentano un taglio netto tra il fantastico e l'oggettivo? — Ecco: nella maggior parte dei casi la distinzione delle due fonti della rappresentazione è tanto più difficile, per quanto più il prodotto aggiunto (fantastico) ha essenzialmente il compito di *riempire i vuoti* della percezione oggettiva, sicché il prodotto fantastico si accorda con la realtà stessa. Che poi in questi innumerevoli casi le nostre rappresentazioni sono vere e non pertanto illusorie, ci è assicurato dagli altri casi, in cui il riempimento soggettivo c'inganna, e solo una posteriore riflessione ci avverte dell'illusione.

Sicché pare assodato questo: 1. sono assolutamente oggettive o reali le sensazioni; 2. tutto ciò che nelle nostre rappresentazioni non è riportabile al senso immediatamente (allo stimolo presente), è una nostra aggiunta, fantastica; 3. alcune di queste aggiunte, pur non essendo realtà, servono a riempire i vuoti della realtà, e fanno tutt'uno con essa; 4. le altre le riconosciamo come vere e proprie illusioni.

La realtà e l'illusione, concepite in questo modo, sono, senza dubbio, una meravigliosa novità; specialmente quelle aggiunte fantastiche, che vanno a riempire i vuoti della realtà, diventando realtà esse stesse. Ma non c'è poi da illudersi troppo sull'importanza di queste aggiunte; in fondo, la realtà vera è sempre la sensazione. Da tutto il paragrafo, e specialmente da ciò che segue, si vede chiaro che l'A. le ha ammesse soltanto, perchè, da buon psicologo, si è ricordato che l'associazione non manca mai, anche nelle semplici sensazioni. Il campo che resta per l'illusione è infinitamente più vasto; e tutto, veramente, è illusione. La realtà stessa è inquinata dall'illusione, la quale diventa realtà, è vero, ma è sempre, da principio, illusione.

È necessario, dunque, studiare le *illusioni fantastiche*, non quelle *reali*, e propriamente le illusioni dei sensi, perchè in queste, come si è detto, si può far variare l'immagine reale, la sensazione, per distinguerla bene dall'immagine aggiunta, che risulta da associazioni esistenti nella fantasia. Si presentano in primo luogo le illusioni pseudoscopiche: un quadrilatero piano con le sue diagonali ci può apparire, per via di associazione, come un solido, un tetraedro, rilevato in un verso o nell'altro, secondo il punto di esso su cui fissiamo l'attenzione. Altre figure piane, allo stesso modo, possono apparir solide. Così si ha, da una parte l'immagine reale, cioè la figura quale è disegnata sul piano, e dall'altra le associazioni, le aggiunte, che producono l'immagine fantastica, il solido in rilievo. Altre illusioni derivano da questo, che noi apprezziamo la grandezza di alcune figure schematiche mediante l'associazione delle immagini che esse ricordano: se sono realmente eguali, per esempio in altezza, potremmo giudicarle diseguali, in virtù delle immagini associate. E così di séguito. — Sono, tutte queste, associazioni *oggettive*, cui seguono le associazioni *del sentimento*. Quando proiettiamo negli oggetti gli stati del nostro animo, aggiungiamo egualmente alla rappresentazione qualcosa che non ci è dato dal senso. Vediamo gli oggetti animati della vita che diamo ad essi: riflettiamo in un oggetto un nostro stato d'animo, e lo riviviamo in esso, mentre ci distinguiamo dall'oggetto medesimo. S'intende che vi son varii gradi di compenetrazione dei nostri stati con gli oggetti esterni, o meglio che noi possiamo prodigare più o meno dei nostri stati, secondo l'occasione. Ma il fenomeno è uno solo, il consenso, l'*Einfühlung* — del quale già abbiamo avuto occasione di occuparci bastevolmente in questa rivista. Ai due maggiori maestri odierni di questa teoria, il Lipps e il Volkelt, si affida di tutto cuore il W., felice d'essersi messo con loro sulla via maestra per tutto ciò che riguarda la fantasia, l'arte, ed anche, perchè no?, il mito. I fattori oggettivi, prima, e i fattori del sentimento dopo, costituiscono tutto il nostro mondo d'immagini (l'A. li studia anche nelle rappresentazioni temporali, oltre che in quelle spaziali). Ma, appena trovata l'*Einfühlung*, i fattori oggettivi passano in seconda linea, anzi in ultimissima linea, perchè non se ne parla più. E resta così definitiva la conclusione che noi creiamo gli oggetti specialmente coi nostri stati d'animo, aggiungendo al materiale fornito dalle sensazioni l'apparenza di una vita simile alla nostra.

La fantasia, che volevamo conoscere, è dominata da due principii, dei quali uno è appunto l'*Einfühlung*, che l'A. si compiace anche di chiamare *appercezione animatrice*. « Questo principio domina la vita dell'anima in tutte le sue formazioni, le sue trasformazioni e i suoi sviluppi (!). Nel modo d'intuire il mondo, proprio del bambino, esso domina ancora relativamente indisturbato, ma s'insinua poi sempre anche nelle rappresentazioni dell'uomo adulto. Anima le creazioni dell'arte, dal più semplice utensile od ornamento, fino alla più perfetta riproduzione della figura umana e d'altre forme naturali, o alle creazioni dell'architettura ».

S'insinua poi egualmente nel mito, e perfino nella religione. — Il secondo principio potrebbe chiamarsi quello *del potere, che ha l'illusione, di rinforzare il sentimento*. Il che significa soltanto che, quanto più è forte il sentimento che noi trasportiamo nell'oggetto, e quindi l'illusione di vederlo in esso, tanto più forte è l'impressione che ne proviamo, cioè il sentimento che ritorna a noi. In altri termini, quanto più se ne dà (di sentimento), tanto più se ne riceve. Ed è un principio che domina anch'esso tutta la vita dell'anima, fino, naturalmente, al mito e alla religione.

Dati questi due principii, che ci spiegano la fantasia, diventa addirittura superfluo domandare come questa attività, la quale anima gli oggetti, diventi talvolta, come nell'arte, produttrice dell'oggetto stesso. La risposta si può perfettamente prevedere. È quella cui ricorre chiunque pensa che il prodotto fantastico stia nella.... fantasia, indipendentemente da qualunque estrinsecazione, ovvero, che è lo stesso, l'espressione essere avvenuta, quando non si è espresso ancora niente. Allorchè l'attività fantastica è più forte, lo stimolo dall'esterno più efficace, l'immagine tende a realizzarsi in un oggetto: sopravviene la *volontà*. Ed è tutto spiegato.

Non è qui il caso di ritornare sull'*Einfühlung*, per dimostrare, come facemmo altrà volta, che essa presuppone l'immagine, riducendosi al sentimento senz'altro, cioè al piacere e al dolore, e con l'estetica non ha nulla in comune. Nè è necessario ricordare che spetta alla psicologia lo studio di quei processi associativi, pei quali, per esempio, attribuiamo a certe forme e atteggiamenti del corpo umano certi stati interni: la fantasia intuisce, e non v'è differenza determinabile, nel modo di far parte dell'intuizione, tra il mero dato sensibile e gli elementi associati. Il W., per questa parte, cade sotto quella critica inevitabile, che colpisce qualunque teoria estetica, che non arrivi al concetto di attività spirituale e dell'intuizione come puro irreducibile fatto teoretico, restando impigliata tra sensazioni, associazioni e sentimenti. Per contrario, quello che dà il senso del nuovo, e merita ogni attenzione, è la tesi filosofica generale che egli ci presenta nell'*Einfühlung*: l'essere questa una forma di attività fondamentale dello spirito, l'origine unica del nostro mondo d'immagini, la vita del materiale sensibile, l'energia da cui questo è dominato e tradotto in illusione, sempre, anche quando l'*illusione è reale!* L'*Einfühlung* del W. contiene tutta una teoria gnoseologica.

E, difatti, l'A. è condotto ad approfondire in questo senso la portata delle sue idee, fornendoci un'inaspettata interpretazione dell'*appercezione trascendentale* kantiana, della quale non so che diranno i neo-critici, cui è caro il nostro W. Povera *Critica della ragion pura*, che sembrasti la fortezza più inespugnabile eretta contro la psicologia, ed ora sei invasa e battuta in tutti i versi dalla forza dei nuovi psicologi!

Un altro estetico, il Wernick, identificò la *sintesi* con l'associazione: il W. viene ora a tradurci l'*Einfühlung* nell'*appercezione trascendentale*.

E poteva prevedersi, del resto: se l'*appercezione trascendentale* è la forma che accoglie ogni dato sensibile, — vale a dire è tutto quello che appartiene al *soggetto*, che il soggetto pone di suo, — era naturale identificarla con lo *stato sentimentale del soggetto*, che, infine, è appunto tutto ciò che nell'intuizione non appartiene al dato sensibile. Non importa all'A. l'apriorità della *appercezione trascendentale*; può prescindere dalle forme del concetto e dell'intuizione, perchè queste, riposando sul criterio della necessità aprioristica, sono per lui senza oggetto (*gegenstandlos*): « psicologicamente, la forma e il contenuto delle nostre rappresentazioni sono uniti in modo che non soltanto, come Kant affermò, le forme dell'intuizione e i concetti non possono darsi senza un contenuto sensibile, ma le une e gli altri sono sempre in dipendenza funzionale (?) da questo contenuto ».

Dopo tutto, ciò, che cosa è il mito? — Non è altro che un grado più accentuato della *Einfühlung*: « la fantasia mitologica non è una fantasia specifica, una facoltà dell'anima, che fu una volta e poi scomparve definitivamente, ma in tutta la sua essenza essa è identica con la fantasia in generale ». Ciò che la distingue dalla fantasia estetica sta solo in questo, « che in essa quella proiezione, negli oggetti, dei sentimenti, affetti e volizioni è così penetrante, da far apparire gli oggetti stessi come animati, come essere personali ». Con l'*Einfühlung* estetica animiamo l'oggetto, ma lo consideriamo ancora come inanimato; nella rappresentazione mitologica gli diamo tutto, anche la personalità. Non v'è altra differenza che di grado: il mito è una forma rinforzata dell'*Einfühlung*, questa è una forma moderata del mito: entrambe poi sono *modificazioni* di quella funzione generale, che è l'*appercezione*. — Il rapporto, che hanno l'appercezione estetica e quella mitologica con l'appercezione in generale, è quello del condizionato alla condizione; l'appercezione in generale rende possibile le altre due, come se queste fossero il suo modo d'essere concreto. Ma, geneticamente, l'appercezione mitologica vien prima di tutte. In essa tutti i sentimenti e gli affetti suscitati dall'oggetto, diventano proprietà dell'oggetto stesso. Vien dopo immediatamente l'appercezione estetica, in cui si conservano ancora tutti i fattori essenziali dall'appercezione mitologica, con la sola differenza che gli elementi soggettivi proiettati nell'oggetto sono interamente dominati dall'*intuizione oggettiva*. Ed, infine, l'appercezione estetica diventa appercezione *tout court*, o... *trascendentale*, quando quegli elementi soggettivi si riducono a semplici *atti volontari interni*. — È curiosa, senza dubbio, quell'*intuizione oggettiva*, che ora compare a dominare il mito, per ridurlo ad arte; ma più strana forma non si saprebbe pensare di quell'*appercezione trascendentale*, che è condizione delle altre due, e vien dopo di esse, per successiva riduzione, per la conversione degli elementi fantastici in *atti volontari interni*! Contro tali incoerenze non è possibile nemmeno la difesa del semplice buon senso.

Tale è, ahimè, la spina dorsale del presente volume. Di tutti i luoghi

comuni dell'estetica psicologica o *aesthetica vulgaris*, che formano il corpo di esso, nella teoria delle arti singole, è meglio non parlare. Sono cose troppo note, che non si possono seguire senza un invincibile senso di fastidio e di smarrimento. E poi, che relazione hanno col povero mito, relegato in fondo, e che pure è uno degli argomenti annunziati nel titolo?

Il capitolo sul mito comincia con una confutazione di tutte le teorie mitologiche più comuni, nella quale il W. ha buon giuoco contro le teorie costruttive e simbolistiche: il suo punto di vista, gli concede tanto. Egli non si dissimula la difficoltà che presenta la delimitazione del suo tema; ma, come si è visto, accoglie più o meno esplicitamente questa definizione del mito: la personificazione di oggetti naturali. Nell'altro volume vedremo meglio spiegato il suo pensiero; ma quel poco che è qui sappiamo quanto prometta. Il non avere un'idea, neanche lontana, di ciò che è la fantasia e l'arte, non è certo la condizione più favorevole per comprendere il mito.

L'identificazione di arte e mito è continuamente confermata. Quando il W. si prova a distinguere il mito dalla poesia, non trova se non una differenza quantitativa nel numero dei produttori: il mito è un vero prodotto collettivo, e nasce quando una grande conformità nel sentire comune rende addirittura impossibile l'attribuzione ad un singolo individuo; la poesia è creazione individuale, e mostra l'impronta spiccata dei singoli individui anche nel caso di una collaborazione collettiva estesa per più generazioni. Come si farà la distinzione? In alcuni casi è difficilissima, in altri impossibile assolutamente. E questo modo di vedere induce l'A. alla ricerca di quelle concezioni mitologiche, che con più verosimiglianza son veramente tali, perchè nascono da fenomeni della natura, che dovettero necessariamente colpire l'uomo primitivo, come il nascere e il morire del sole. — Anche per un'altra via egli accenna a questa limitazione, quando dice che l'arte è una forma in cui si adagia il contenuto mitico. Da questa affermazione — a prescindere dalla confusione che l'arte è data come forma del mito, mentre è poi essa stessa un mito *attenuato*, — si rileva la tendenza ad una delimitazione *contenutistica* del mito.

Ma, lasciando anche da parte la complicazione generata da questa tendenza, il W. non si accorge che gli esempi stessi da lui assunti non si accordano con la definizione del mito, in quanto personificazione di *oggetti naturali*. La natura con un suo oggetto dovrebbe dare il materiale sensibile, su cui la fantasia creerà il mito. Ora, se si pensa agli esempi, che si recano continuamente, e recati anche dal W., dell'*Einführung* spaziale, nei quali il dato sensibile è così bene evidente e fissato, nasce spontanea la domanda se, anche nei miti riconosciuti tali con maggior certezza, quel dato sensibile si presenti allo stesso modo. Siamo capaci, in altri termini, di cogliere la stessa relazione, da una parte, per esempio, tra il senso di riposo datoci da un sostegno che sopporta un

peso adeguato, e il materiale sensibile del sostegno e del peso — e, dall'altra, tra l'insieme di tutti gli oggetti e fenomeni naturali, e la forza di una *persona* che li domina e muove: Giove?

Ebbi occasione di notare altra volta che l'estetico, il quale si affida all'associazione, non ha un criterio per distinguere le associazioni inerenti per necessità ad un'intuizione, da quelle estranee; e ciò dicevo a proposito del caso tipico di uno dei migliori scrittori tedeschi contemporanei di estetica, il Witasek, il quale, pure ammettendo le associazioni *allato* all'intuizione, non dentro, sente il bisogno di bandire le associazioni *estranee*. Il dilemma cui non si sfugge è questo: o tutte le associazioni son buone, oppure, se alcune sono estranee, le altre fanno parte necessariamente dell'intuizione. E allora bisogna lasciare il principio dell'associazione pel principio dell'intuizione. È in questo, nell'intuizione irriducibile, che deve cercarsi la ragione di quella necessità, che l'associazione non riesce a determinare. — Ognuno è disposto ad ammettere che la profonda commozione, da cui possiamo esser colpiti davanti ad un quadro, di cui una figura ricordi una persona a noi cara e perduta, dipenda da associazioni del tutto estranee; ma non allo stesso modo ognuno concederà, quando il caso non sia estremo, che le associazioni debbono essere tutte là, nel quadro, costrette dall'unità e dalla ferrea necessità intrinseca dell'opera d'arte. L'intuizione, cioè l'atto spirituale che investe tutto il materiale sensibile, include la giustificazione di tutto ciò che esso abbraccia, e la condanna per conseguenza, l'inesorabile espulsione di quello che non gli appartiene. L'associazione, che s'insinua nell'intuizione, determina la caduta dell'atto spirituale sotto il dominio della passività. Ben lo sanno gli artisti che, nella laboriosa ricerca della loro immagine, altro non fanno che estrarla, per così dire, dalle associazioni estranee, talvolta suggestive ed imperiose; gli artisti, che conoscono tutta l'angoscia e la gioia, che accompagnano le disfatte e le vittorie, nella lotta viva e vissuta contro ciò che si oppone al loro libero *fare*. — E l'intuizione già perfetta e chiusa in sè sta contro le associazioni come, per esempio, un organismo di fronte ai corpi estranei.

Ora, un'opera d'arte che rappresenta un tema mitologico, è sempre un'opera d'arte: sia mitologico, sia leggendario, sia storico il suo tema, l'opera d'arte non cessa d'esser tale. A noi non importa se Enea è esistito o no; e se è esistito, possiamo bene vederlo parlar con Venere, che non è esistita. Il mito, quindi, dal momento che diventa opera d'arte, è non più mito, ma opera d'arte.

Ma, prima e fuori dell'opera d'arte, il mito che cosa è? A noi i miti son giunti sotto forma di opere artistiche; ma prima di passare in queste opere, che erano per sè stessi? È da accettare la veduta che il mito sia una sapienza riposta ed oscura, come voleva Vico, la *Ohnmacht des Gedankes*, come voleva Hegel?

Di tali questioni aspetteremo a discutere quando avremo innanzi l'altro volume del W., nel quale non riponiamo troppa speranza. Richia-

miamo intanto, ancora una volta, l'attenzione sulla povertà e l'incoerenza delle idee fondamentali contenute nel presente. Esse invitano profondamente a meditare, quando si pensa che l'A ha avuto ed ha grande diffusione ed efficacia in tutte le università del mondo (1).

ALFREDO GARGIULO.

JULIEN LUCHAIRE. — *Essai sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1815 à 1830.* — Paris, Hachette, 1906 (pp. xvii-335, in-8.º).

Il Luchaire, professore di letteratura italiana nell'Università di Grenoble, ha scritto un bellissimo libro di *Kulturgeschichte*, indagando la formazione dello spirito pubblico italiano nel periodo del risorgimento, che va dalla restaurazione del 1815 alla vigilia dei moti del 1831. Per potere stringere più da vicino alcune questioni e per evitare, egli dice, l'inconveniente di ricominciare la stessa analisi cinque o sei volte, ha creduto di dovere scegliere come centro per il suo studio uno degli stati italiani d'allora; e ha scelto la Toscana; non perchè questo fosse l'unico o il maggiore focolare della cultura italiana, ma perchè in Toscana, senza scosse, senza violenze, si ripercoteva il pensiero e il sentimento di tutta la penisola; in Toscana convenivano da ogni parte d'Italia gli spiriti più eminenti: lì insomma si rispecchiava in una forma più facilmente osservabile tutta quasi la vita morale italiana. Egli non si nasconde i pericoli di una sintesi tentata così in iscorcio. Ma bisogna riconoscere che non ha tralasciata diligenza nell'analizzare le idee e gli stati d'animo espressi nella letteratura di cotesto periodo, nè nel ricercare documenti editi e inediti intorno alle condizioni, in cui o da cui tale idee e stati sorgevano; nè gli ha fatto difetto l'acume e la finezza storica per ritrarre un'immagine colorita e piena dell'evoluzione intellettuale, com'ei dice, dell'Italia in quei tre lustri. E checchè si possa desiderare per la compiutezza di questa storia, che nessuno finora in Italia s'era messo a ricostruire, il suo saggio ha pregi incontestabili di penetrazione storica e di efficacia rappresentativa.

Il libro consta di due parti. Nella prima l'A. studia l'effetto della rivoluzione francese e del dominio napoleonico in Toscana; i sentimenti suscitati dai rovesci francesi e dalle decisioni del Congresso di Vienna, le nuove condizioni fatte alla vita intellettuale e morale toscana dal go-

(1) Sulla stranezza d'inquadrare la trattazione del linguaggio, dell'arte, del mito e religione, del costume, in una pretesa scienza chiamata *Etnopsicologia*, non ci siamo fermati, perchè se ne discorse già di proposito in questa rivista, quando fu pubblicata la prima parte dell'opera del Wundt: cfr. *Critica*, I, 291-5.