

II.

NOTERELLE DI ESTETICA.

3.

BERGSON E TAINE.

Non ricordo che sia stato notato un precedente della gnoseologia e dell'estetica del Bergson, che si trova nel Taine; e, se lo noto ora qui, non è di certo per aiutare il tentativo (contro il quale a ragione il Bergson protesta) di dissolvere i filosofi nelle loro fonti, ma semplicemente per offrire una nuova prova della continuità della tradizione filosofica, e in ispecie della tradizione filosofica francese.

È diventata popolare anche in Italia la distinzione del Bergson tra il modo di vedere dell'uomo ordinario e quello dell'artista. Al primo « *l'individualité des choses* » sfugge; egli non vede « *les choses mêmes* », ma si restringe di solito « *à lire des étiquettes collées sur elles* »; a questa tendenza, nata dai bisogni pratici, contribuisce « *le langage* », perchè i vocaboli, « *à l'exception des noms propres, désignent tous des genres* ». Il secondo, invece, « *âme détachée* » dalla pratica, vede direttamente le cose e vibra all'unisono con esse. Questa teoria si può leggere nel libro sul *Rire*, e in molti altri luoghi delle opere del Bergson.

E niente di simile si leggerà, di certo, nella *Philosophie de l'art* del Taine. Ma nella *Histoire de la littérature anglaise*, dove egli teorizza meno ed è in contatto più continuo con l'arte concreta, nei capitoli dedicati allo Shakespeare (libro II, c. 3-4), la medesima distinzione è delineata come quella tra « Shakespeare » e « noi ».

Shakespeare avait *l'imagination complète*: tout son génie est dans ce seul mot... Quand nous pensons une chose, nous autres hommes ordinaires, nous n'en pensons qu'une portion; nous en voyons un aspect, quelque caractère isolé, parfois deux ou trois caractères ensemble; pour ce qui est au delà, la vue nous manque; le réseau infini de ses propriétés infiniment entre croisées et multipliées nous échappe; nous sentons vaguement qu'il y a quelque chose au delà de notre connaissance si courte, et ce vague soupçon est la seule partie de notre idée qui nous représente quelque peu le grand *au delà*. Nous sommes comme des apprentis naturalistes, gens paisibles et bornés qui, voulant se représenter un animal, voient le nom et l'étiquette de son casier apparaître devant leur mémoire avec quelque indistincte image de son poil et de sa physionomie, mais dont l'esprit s'arrête là; si par hasard ils veulent compléter leur connaissance, ils conduisent leur souvenir, au moyen de classification régulières, à travers les principaux caractères de la bête, et lentement, discursivement, pièce à pièce, ils finissent par s'en remettre la froide anatomie devant les yeux. À cela se réduit leur idée, même perfectionnée; à cela aussi se réduit le plus souvent notre con-

ception, même élaborée. Quelle distance il y a entre cette conception et l'objet, combien elle le représente imparfaitement et mesquinement, à quel degré elle le mutile, combien l'idée successive, désarticulée en petits morceaux régulièrement rangés et inertes, ressemble peu à la chose simultanée, organisée, vivante, incessamment en action et transformée, c'est ce que nulle parole ne peut dire. Figurez-vous, au lieu de cette pauvre idée sèche, étayée par cette misérable logique d'arpenteur, une image complète, c'est-à-dire une représentation intérieure, si abondante et si pleine qu'elle épuise toutes les propriétés et toutes les attaches de l'objet, tous ses dedans et tous ses dehors; qu'elle les épuise en un instant; qu'elle figure l'animal entier, sa couleur, le jeu de la lumière sur son poil, sa forme, le tressaillement de ses membres tendus, l'éclair de ses yeux, et en même temps sa passion présente, son agitation, son élan, puis par-dessous tout cela ses instincts, leur structure, leurs causes, leur passé, en telle sorte que les cent mille caractères qui composent son état et sa nature trouvent leurs correspondants dans l'imagination qui les concentre et les réfléchit; voilà la conception de l'artiste, du poète, de Shakespeare, si supérieure à celle du logicien, du simple savant ou de l'homme du monde, seule capable de pénétrer jusqu'au fond des êtres, de démêler l'homme intérieur sous l'homme extérieur, de sentir par sympathie et d'imiter sans effort le va-et-vient désordonné des imaginations et des impressions humaines, de reproduire la vie avec ses ondolements infinis, avec ses contradictions apparentes, avec sa logique cachée, bref de créer comme la nature.

E più oltre:

Tout cela se réduit à un seul mot: les objets entraînent organisés et complets dans son esprit; ils ne font que passer dans le nôtre, désarticulés, décomposés, pièce par pièce. Il pensait par blocs, et nous pensons par morceaux: de là son style et notre style, qui sont deux langues inconciliables. Nous autres, écrivains et raisonneurs, nous pouvons noter précisément par un mot chaque membre isolé d'une idée et représenter l'ordre exact de ses parties par l'ordre exact de nos expressions: nous avançons par degrés, nous suivons les filiations, nous nous reportons incessamment aux racines, nous essayons de traiter nos mots comme des chiffres, et nos phrases comme des équations; nous n'employons que les termes généraux que tout esprit peut comprendre et les constructions régulières dans lesquelles tout esprit doit pouvoir entrer; nous atteignons la justesse et la clarté, mais non la vie. Shakespeare laisse là la justesse et la clarté et atteint la vie.

C'è in entrambi i pensatori francesi l'illusione (comune così ai delicati estetizzanti e ai mistici come ai rozzi sensualisti) che la conoscenza intuitiva sia più ricca e più completa di quella logica; il che conduce poi coerentemente il Bergson a sostenere la metafisica dell'intuizione contro quella del concetto, e, con minore coerenza, il Taine a contaminare il suo sensualismo col platonismo e neoplatonismo, e ad attribuire all'arte la rappresentazione dell'universale o del generale. E c'è altresì il pregiudizio naturalistico che, oltre lo spirito, vi sia una realtà, che l'intuizione (per così dire) abbracci tutta con lo sguardo, sebbene non riesca a toccarla con le mani, e l'intelletto tocchi bensì con le mani, ma or qua or là, e senza poterla mai possedere in un colpo d'occhio.

Non intendo negare il giovamento che si può trarre, ai fini pedagogici di una trattazione dell'estetica, dal fermare l'attenzione, dapprima, sul contrapposto tra ricchezza intuitiva e povertà concettuale. Ma bisogna poi mostrare che il rapporto è da invertire, e spiegare le ragioni dell'apparente ricchezza dell'arte e dell'apparente povertà del concetto. E parimenti può essere utile rappresentare, dapprima, il contrasto tra l'artista e l'uomo ordinario come quello tra il possesso completo e il possesso frammentario di una medesima realtà. Ma bisogna poi far intendere che la « medesima realtà », il « medesimo oggetto », posto innanzi ai due, è tanto inesistente quanto il famoso « identico paesaggio naturale », messo innanzi ai due « pittori » dell'esempio classico, che ciascuno vedrebbe « a suo modo »; e che la differenza tra l'artista e l'uomo ordinario è quella stessa che passa tra un artista e un altro (tra Dante e Lapo Gianni, o Dante e Stenterello), tra un grande artista e un artista piccolo o minimo: differenza non già tra il tutto e la parte, la totalità e il frammento, ma tra due anime o due stati d'animo individuali, e perciò incommensurabili.

B. C.