

LE LEZIONI DI LETTERATURA

DI FRANCESCO DE SANCTIS

DAL 1839 AL 1848

(dai quaderni della scuola)

VI.

LE LEZIONI SULLA STORIA DELLA CRITICA.

(Continuazione: v. fasc. preced., pp. 98-107)

La natura talora deve venire modificata dall'uomo. Al qual proposito Hegel distingue tre epoche: l'età dell'oro e dell'idillio, l'eroica e la civile. L'età dell'oro dà all'uomo tutto ciò ch'egli brama, e l'uomo è ivi sereno, inerte, senz'attività, epperò fuori dell'arte. Nella società civile, l'uomo, che vive delle fatiche degli altri, non conosce la lotta della vita, ed è fuori dell'arte; e coloro che lottano con la miseria e con la fame, danno uno spettacolo che ci rattrista e non ci sublima. La sola società eroica è poetica, perchè in essa è armonia tra la natura e l'arte; e tutti sono consapevoli di quello che fanno, e fanno tutto essi stessi.

L'uomo dev'essere in rapporto con la natura morale, con la società, con le istituzioni, con la religione. Dove pare che Hegel si contraddica, perchè al tempo stesso vuole che il poeta torni al passato, e combatta le istituzioni presenti e vive. Ma Hegel distingue il sistema obbiettivo, con che si rappresenta il passato com'è, ed il sistema subbiettivo, che prende il passato e lo modifica e lo veste secondo i bisogni moderni. L'una e l'altra scuola sono esclusive ed estreme nelle ultime loro conseguenze: e la prima riduce la poesia alla storia e la toglie al popolo e la restringe ne' soli savi. I tedeschi appartengono a questa scuola. I francesi ed altri ancora hanno il sistema contrario, ed alcuni, ignorando il passato, lo immaginarono conforme ai proprii costumi; ed altri (e questo fu il caso dei francesi) fecero ciò non per ignoranza ma per orgoglio, e tutto trasformarono in francese, e persino Achille divenne un cortigiano. L'una e l'altra scuola, dicevamo, sono incompiute. A coloro che riducono la poesia alla storia si può domandare se il passato dev'essere nell'arte rappresentato per sè stesso, o non piuttosto a rivestire l'idea. La risposta non è dubbia. E si può far notare agli altri che, se si ricorre a Roma e ad Atene, ciò accade perchè l'una e l'altra sembrano necessarie ad incarnare l'idea

nel tempo e nello spazio; onde le condizioni sociali antiche debbono essere rispettate, perchè l'illusione sia maggiore e l'arte trionfi: Achille, quindi, non deve vestirsi alla francese. Hegel non pone l'arte nè nel sensibile nè nel razionale esclusivamente; ma nell'accordo dell'uno e dell'altro. Vuolè che si ritragga il passato, ma che si conservino le circostanze locali per l'illusione, e che l'artista rappresenti sè stesso. Egli dice che nell'arte non si può rappresentare un'idea passata in un tempo passato; chè allora si avrebbe semplicemente la storia. L'anacronismo, nel senso indicato, è, secondo Hegel, necessario nell'arte. Non pertanto le cose passate debbono appartenere a noi, il passato dee rappresentare la cagione o il cominciamento degli affetti presenti. E ne abbiamo un esempio solenne nella *Gerusalemme liberata*.

Alla considerazione dell'arte segue quella dell'artista; e se finora si è potuto parlare filosoficamente, venendo poi alle regole per le quali può l'uomo diventare artista, lo stesso Hegel non si sente da tanto, e non ha animo di fornire ricette. L'artista non ha regole, non ha leggi; la sua maestria è « una certa idea », che egli cerca raggiungere con la forma; è una imagine che vagheggia, la imagine di Raffaello. Perciò bisogna restringersi ad esaminare le qualità dell'artista senza stabilire a priori come si possa divenir tale.

Hegel esamina da prima il sistema di coloro, che considerano nell'artista solo il lato subbiettivo, che guardano solo nell'anima, e, vedendo in lui una certa fantasia, credono ch'essa sola basti a formarlo. Questo lato dell'artista è vero, ma imperfetto: l'artista, oltre a questa facoltà interna, deve avere qualche cosa fuori di lui. La fantasia dell'artista non riproduce, ma crea, ed essa è propriamente l'attitudine che l'uomo ha di creare: ma, perchè quest'attitudine diventi atto, l'artista deve aver molto veduto ed osservato, si richiede che abbia conoscenza del mondo reale, ed attenzione e squisitezza di sentire per scegliere le forme artistiche, e forza per suggellarle. La fantasia di un giovane, nella sua naturalità e verginità, può darci creazioni graziose e generali, ma imperfette, prive di fisionomia e di realtà; e se gli elementi necessari che mancano si attingono dai libri, da altri scrittori, esse riescono pallide e senza vita. L'artista dunque deve essere fornito di esperienza e avere osservato la natura com'è; e raramente diviene degno di questo nome quando non abbia provato forti passioni e sostenuto gravi lotte. La sventura, a quel che sembra, è condizione della grandezza degli artisti. L'osservazione e l'esperienza danno corpo e vita alle creazioni, e l'attitudine diviene atto ed energia della fantasia; energia, che Hegel chiama « genio ». Donde si vede che il genio non si ha tutto da natura, e che l'uomo dee trovarsi in certe condizioni sociali, nelle quali si possa manifestare quel dio, che gli si agita in seno.

L'ingegno non è da confondere con l'abilità: l'ingegno comanda e crea; l'abilità è la disposizione ad eseguire la creazione. Ha ingegno chi crea, e sia qualunque la forma nella quale egli incarna la sua idea, e

qualunque il modo in cui la manifesti, col pennello o con la musica. I petrarchisti, per es., avevano abilità senz'ingegno, perchè conoscevano la forma e null'altro; ma non può aversi ingegno senz'abilità, chi ha interna energia deve manifestarla; i fanciulli anche, sebbene imperfettamente, manifestano quello che sentono dentro e di cui non hanno ancora piena coscienza.

Chi ha ingegno, e tuttavia non è padrone della forma, è artista a metà. — Ai tempi di Dante la lingua usciva rozza o povera dalle mani di ser Brunetto e di Guittone, e pure Dante la dominò per modo che seppe in essa esprimere ogni concetto, e i più straordinarii. Alfieri trovò la lingua evirata del Metastasio, la lingua delle grazie, e seppe tornare a quella forma che esprime l'energia. Ogni potenza d'idea chiede nell'individuo una potenza per manifestarsi. — Ma, data pure questa potenza d'idea e di forma, non ancora si ha l'artista. L'artista, per operare e manifestarsi, deve avere un soggetto esterno, non vago, non indefinito, ma determinato. Oltre all'energia interna, bisogna che abbia dal di fuori una spinta, che abbia l'occasione da un fatto esterno. — E di ciò possiamo trovare una solenne riprova in Dante. Il bisogno vago di manifestare sè stesso è disposizione e non altro, come quella che hanno i fanciulli. Ma, d'altro canto, l'artista dee fecondare quel fatto esterno e farlo proprio e trasformarlo in sentimento. Posto il fatto esterno occasionale, l'anima si accende, comincia a vagheggiare l'idea, e allora toglie tutte le forme mutabili, innalza il fatto all'ideale, l'artista *calescit*, come diceva Ovidio, è ispirato. Questo momento d'ispirazione non viene dall'ebbrezza del vino, dalla tranquillità dei campi, dalla meditazione delle cose; la ispirazione viene dal dio interno, che anima l'artista.

Con l'osservazione, con l'esperienza, con l'ingegno, col fatto esterno, occasionale, con tutto questo sistema, l'uomo può giungere a manifestare sè stesso; ma l'artista deve pure volgere l'occhio all'immagine creata da lui. Se l'uomo tutto si volgesse a quest'obbietto esterno, e dimenticasse sè stesso, certo egli cadrebbe in un altro sistema esclusivo ed estremo. Epperò l'una e l'altra cosa debbono congiungersi. Alcuni credono che il sistema dell'obbiettività stia nel copiare la natura così com'è; ma questo sarebbe abbassare l'arte e distruggerla. Altri credono che stia nel prendere l'oggetto e circondarlo di pensieri ed immagini; ma ciò, non modificando il soggetto, sarebbe un aggiungergli una forma estranea e falsa. L'obbiettività dell'arte è il compenetrare l'obbietto, il vederlo dai lati più belli, il farlo proprio, fare che diventi sentimento.

La maniera o lo stile dell'artista è dare all'oggetto una forma conveniente, per modo che niuna disarmonia si trovi tra l'uno e l'altra. Un oggetto comico disconverrebbe ad Alfieri, e se ad un ingegno comico si pone innanzi un fatto tragico, egli non si commuove e lo riduce al suo genere.

Tutte queste condizioni necessarie all'artista Hegel le formola con la parola « originalità ». L'artista è colui che è veramente originale. E la terra degli artisti fu la Grecia, ed è l'Italia.

Scendendo dai principii astratti alle applicazioni, che cosa diviene per Hegel la scuola storica tedesca? Lo Schlegel non vedeva che la storia e la forma; ma per Hegel la storia diviene essa stessa una forma, e l'idea e l'arte si sviluppano in diversi momenti nell'umanità, e ad ogni momento dell'idea corrisponde una forma particolare; sicchè la forma non può dirsi imperfetta assolutamente, ma deve considerarsi relativamente.

Nell'arte dobbiamo distinguere l'infanzia, il momento della perfezione o gioventù, e poi quello della decadenza; ed Hegel trova le forme convenienti a questi tre momenti. Noi non seguiremo Hegel nel labirinto dell'Oriente, dove egli esamina le religioni e mostra come le loro forme particolari entrano nel suo sistema generale: noi non abbiamo le stesse ragioni e gli stessi bisogni di lui, e però ci fermiamo ai principii generali.

Vi ha un tempo in cui l'arte non esiste; ed essa nasce col bisogno di manifestare una creazione ed incarnarla in una forma. Nel primo tempo, l'uomo è in unione con la natura esterna; ma, come si sviluppa in lui la meraviglia e lo stupore, ond'egli comincia dal separarsi dagli oggetti esterni e ad avere coscienza di sè stesso, ad ogni vista di un oggetto particolare si desta in lui un principio generale, e allora egli comincia ad essere artista, allora la natura per lui è viva e parlante. In questo stato l'uomo non ancora intende che il sublime è in lui, e non nelle cose esterne: qui l'uomo considera il principio generale artistico come esistente fuori di sè. — Questo stato dell'arte è detto simbolico, e si riduce a manifestare nelle cose esterne l'immagine di un'idea generale: unione dell'idea e della forma che ci dà un semplice rapporto, senza identità. Difatti, il leone, per es., rappresenta la magnanimità; ora tra l'oggetto e il simbolo ci è un rapporto comune, ma non c'è identità, perchè il leone, oltre a questa qualità, ne ha assai altre. Il circolo rappresenta l'eternità di Dio; ma l'idea e la forma hanno molti elementi eterogenei; la forma non è l'idea personificata.

Giunto l'uomo a conoscere che i principii generali sono in lui, egli trasporta il di fuori in sè, e trova in sè, nell'uomo, il tipo dell'arte; chè nell'uomo ci è armonia tra l'idea e la forma. Questa forma Hegel la dice classica.

Giunto poi l'uomo a intendere che questi principii sono assoluti, che l'idea è un puro spirito, senza le condizioni corporali, l'idea diviene principio indipendente dall'uomo, e la forma diviene mezzo per manifestare l'idea. — Questa forma Hegel la dice romantica.

La personificazione rivela la forma allegorica; la personalità, la forma classica; lo spirito, la forma romantica. Nel primo stadio non abbiamo che la semplice apparenza artistica, e l'uomo sparisce. Nel secondo, abbiamo la parte umana, le passioni, l'idea incarnata nell'uomo; abbiamo il principio dell'arte. Nel terzo, la forma ci rivela l'assoluto; ed abbiamo veramente l'arte.

Come per tutte le altre forme, così pure pel simbolo, distingueremo tre stadi. Il simbolo da prima apparisce come confusione del generale col particolare; ed i persiani per es. non consideravano le cipolle come un simbolo della divinità, ma come la divinità essa stessa. La luce non era simbolo d'un'idea generale, ma la stessa idea generale. Questo fenomeno si osserva nel volgo. — Quando si comincia ad avere coscienza della forma mutabile, e dell'onnipotenza immutabile dell'idea, si ha il sublime secondo Hegel, e la forma è distinta dall'idea, la prima considerata come nulla, questa come onnipotente. — Viene un ultimo tempo, e la forma è adoperata come ornamento dell'idea, come semplice rapporto, senza che sieno strettamente legate, senza che l'idea sia incarnata nella forma. E questo tempo in cui l'idea e la forma sono solo ravvicinate, è il tempo delle favole, de' paragoni, in cui è affatto distrutto il simbolo. Quindi nel primo stadio abbiamo il simbolo; nel secondo, uno stadio di transizione; nel terzo, la distruzione del simbolo.

Nell'unità indivisa e confusa dell'idea con la forma, l'uomo non distingue bene le cose, e fa molti sforzi ed accumula diversi oggetti per rappresentare il principio generale: che è la condizione dello spirito indiano. — Ora noi non troviamo arte quando il reale si prende com'è per rappresentare un'idea generale. Nell'India, si ha una certa fantasia ma stravagante: gli oggetti venivano snaturati, la natura deturpata per rappresentare un Dio privo di attributi; e gli uomini facevano ogni opera per perdersi in lui, e non sentire passioni, e diventare come tronchi. — Negli Egizi troviamo veramente il simbolo, chè qui il corpo non fu creduto incapace di rappresentare l'idea infinita; e fu creata fantasticamente una certa natura che si riproduceva sempre: gli uccelli, che morendo, rinascevano. Di qui la metempsicosi, gli animali imbalsamati, le tombe, le piramidi che conservavano talvolta persino un gatto imbalsamato. Questo ci mostra che gli Egizi tenevano la forma come eterna. — In Egitto nacque l'enigma, ch'è una forma che si proponeva simile ad un'idea, perchè si domandava che s'indovinasse: e da ciò si vede che già si era cominciato a separare l'idea dalla forma. I geroglifici non furono che indovinelli per gli Egizi, e più indovinelli dovrebbero essere per noi, che non conosciamo le allusioni particolari. — La mitologia fu una conseguenza di quest'arte simbolica, sebbene gli antichi facessero ciò spontaneamente. In Egitto, esiste il vero simbolo, la forma ravvicinata all'idea. I logogrifi de' tempi nostri ci riconducono all'infanzia dell'arte. La sfinge era il simbolo generale degli Egizi.

L'arte classica nasce, quando l'uomo succede alla natura esterna. L'uomo uccise la sfinge. Il simbolo dell'arte greca è: *Nosce te ipsum*.

Come si vede da questo riassunto, il De Sanctis veniva esponendo e comentando tutta l'estetica hegeliana; e poichè l'esposizione finora svolta giunge appena al principio del secondo volume della traduzione francese dell'*Estetica* fatta dal Bénard, e il De Sanctis

aveva ancora a disposizione tutto il resto di quel volume e per le altre parti dell'*Estetica* poteva ricorrere a compendii francesi, è anche chiaro che queste lezioni sull'Hegel continuarono ancora a lungo e trattarono intero il sistema estetico del filosofo tedesco, sebbene gli altri quaderni di questa parte siano andati smarriti. Due altri quaderni, che ancora ci rimangono, del corso trattano dapprima dell'estetica giobertiana, che viene svolta in parallelo con quella esposta innanzi dello Hegel:

Volendo, dopo Hegel, esaminare la dottrina di Gioberti, abbiamo creduto buon consiglio di risguardar l'uno rispetto all'altro. E in questo riscontro più facilmente potremo giudicare e veder insieme fin dove questi scrittori vanno d'accordo e dove cominciano a separarsi, seguendo tendenze diverse per raggiungere scopo diverso.

A prima giunta, potrebbe parere che, mutati i nomi, l'un sistema e l'altro si rassomiglino nel fondo, ed abbiano gli stessi elementi e comprendano la stessa dottrina; potrebbe parere che, sostituito all'idea di Hegel il tipo intelligibile di Gioberti, alla forma il sensibile, all'ideale di Hegel l'ideale di Gioberti, alla fantasia artistica creatrice del primo la fantasia modificatrice e combinatrice del secondo, potrebbe parere che gli elementi del bello sieno gli stessi. Ma se noi vogliamo farci più dappresso ed innalzarci fino al principio fondamentale di Gioberti, scorgeremo chiaramente tra lui ed Hegel quattro differenze essenziali, le quali sono come la scala con che Gioberti giunge ad una conseguenza estrema, contraria a quella di Hegel. Questa conseguenza è l'eternità dell'arte, contraria del tutto alla natura transitoria dell'arte, dimostrata da Hegel.

Difatti, Hegel richiede l'idea e la forma; vuole Gioberti il tipo intelligibile e l'elemento sensibile: ma il tipo intelligibile non è l'idea di Hegel. Nell'artista di Hegel, l'idea e la forma sono simultanee, l'idea mai non va scompagnata da quell'inviluppo, da quella immagine, nella quale si rivela in certo modo; ed in Gioberti invece l'intelligibile preesiste al sensibile: in Hegel tutto è sintesi, tutto è simultaneo; e in Gioberti vediamo diversi momenti, pei quali l'artista deve passare. Hegel pone l'ideale nella compenetrazione dell'idea con la forma, nella fusione, nell'armonia di questi due termini, nella melodia; sicchè l'ideale perfetto era per lui quello greco. Ma Gioberti, per contrario, separa questi due termini; e, dovendo l'intelligibile preesistere al sensibile, pone l'arte nella preponderanza dell'idea sulla forma, dello spirito sulla materia. Così egli crede che possa spiegarsi tutto il brutto de' drammi moderni; e crede che la scuola tedesca abbia avuto buona parte nella caduta dell'arte. Ma l'arte de' tedeschi non è la forma che prepondera sull'idea; per contrario, è l'armonia tra questi due termini: i tedeschi fanno pure dipendere la caduta dell'arte dalla preponderanza delle forme. L'ideale perfetto di Hegel è la letteratura greca; l'ideale di Gioberti è il romanticismo, è il Cristianesimo, nel quale lo spirito signoreggia e domina la forma. Se-

condo Hegel, il bello reale è imperfetto e non raggiunge l'idea. E, secondo Gioberti, il bello reale esiste, ed il bello artificiale non è che il bello reale spogliato di tutta la parte brutta. Sicchè, secondo Hegel, l'arte è indipendente dal bello reale, perchè questo bello è un'unità metafisica, non sintetica, non artistica. E, secondo Gioberti, il bello reale è la parte materiale dell'arte; sono le cose che si modellano sul tipo intelligibile, il quale, come esemplare di tutto che esiste, essendo eterno, ultima conseguenza di Gioberti è l'eternità dell'arte.

Ora queste differenze, qui poste avanti per dimostrare che i due sistemi di Hegel e di Gioberti sono diversi essenzialmente, noi potremo ricavarle come corollari da un medesimo principio generale, che esamineremo innanzi tutto.

Che l'ente assoluto sia necessariamente creatore è principio di Hegel e di Gioberti, nel quale l'ente produce l'esistente, ed esiste in quanto produce; ma Hegel cercò di conciliare i due principii ostili nel campo della filosofia, il mondo e lo spirito, il senso e la ragione, l'obbiettivo ed il subbiettivo, che, intorno a lui, erano separati, nella scuola, dal sensismo e, nell'arte, dall'arte contraria all'idealismo. La formola di Hegel riduce in armonia queste due scuole: tutto ciò che è razionale è reale, e tutto ciò che è reale è razionale. Così l'astratto non esiste in sè stesso, ma in quanto diviene concreto; ed il reale esiste come tale solo finchè ha qualche cosa d'astratto. La formola, dunque, dell'arte è l'armonia del razionale e del reale. — Gioberti, pervenuto al principio dell'ente come cagione dell'esistente, si arresta; e, temendo di non cadere in quel sublime panteismo di Hegel, che vede Dio in tutte le cose visibili, che si aggira intorno all'assoluto e lo spoglia di ogni parte individuale, Gioberti separa i due principii, il razionale ed il reale. E se l'arte di Hegel era il razionale sviluppato nel reale, l'idea incarnata nella forma, celata misteriosamente in una certa immagine, Gioberti, avendo separato questi due termini, doveva ammettere l'arte nella separazione di essi; ma, non avendo potuto giungere a questa estrema conseguenza, perchè la separazione non rappresenta altro che il sublime negativo; non potendo ammettere il solo razionale, chè a questo modo avrebbe ridotto la poesia all'astrazione; nè volendo cadere nel sensismo, con ammettere il solo reale: combatte il platonismo riposto nella sola fantasia, combatte il sensismo che ripone l'arte nella figura, perchè il senso è occasione, non scopo dell'arte; e, poi, fa di ravvicinare questi due termini, e, modificando il sistema di Platone, ripone l'arte nei tipi intelligibili.

La parte sensibile e materiale contiene sempre qualche cosa d'immateriale, chiamata « forma » da Aristotele, « idea » da Platone; e, secondo queste scuole, ogni cosa che esiste deve prendere una certa fisonomia, come certe idee eterne. Ora immaginare che queste idee eterne, come esseri reali, siano capaci di conformare le cose a loro simiglianza, questa è la parte poetica del sistema di Platone. Ma Gioberti, non ammettendo la realtà delle Idee, ritiene che ogni corpo ha un tipo

a cui si assimiglia e secondo cui si è conformato. Supponete un uomo spogliato di tutta la sua parte individuale, di tutto ciò che è proprio di lui, e voi avrete la specie; e questo è il tipo intelligibile di Gioberti: ed è tipo perchè gli altri si assomigliano e si conformano ad esso, intelligibile perchè non esiste di per sè come cosa reale, ma è opera d'intelligenza. Astraendo sempre, potrebbe giungersi insino al genere; ma il genere è un astratto senza concreto. — Ora questo tipo intelligibile di Gioberti non si forma togliendo ed aggiungendo all'individuo, ma preesiste nello spirito dell'artista. Apelle, riunendo in una tante sparse bellezze, doveva avere, innanzi agli occhi del suo spirito, un tipo perfetto a cui conformarle; questo tipo era quella « idea », secondo la quale Raffaello modellava i suoi dipinti. — Ma questo tipo specifico, come prodotto dell'intelligenza, non forma l'arte di per sè stesso; e, se non ci fosse altro, si avrebbero due termini separati, il tipo specifico e l'individuo; sicchè è necessaria un'altra facoltà che riunisca questi due termini, e questa è la fantasia, non meccanica, non riproduttiva, ma creatrice in quanto modifica il tipo intelligibile ed il sensibile, e spiritualizza quanto può il materiale e materializza quanto può l'intelligibile, e ripone l'astratto nel tempo e nello spazio, siccome la fantasia di Hegel concretava l'idea, che rappresentava come in uno specchio. — Di qui si vede che l'artista deve avere innanzi l'intelligibile ed il sensibile, e deve armonizzarli fra loro per mezzo d'una facoltà artistica.

Da questo tipo nascono come corollario le quattro differenze fra Hegel e Gioberti. E, dapprima, Hegel ripone l'arte nell'armonia tra l'idea e la forma, e Gioberti nell'armonia tra il tipo intelligibile e specifico e l'elemento sensibile; essendo in Gioberti distinti questi due termini, uniti per mezzo d'una facoltà artistica e per un processo d'intelligenza e non di spontaneità, s'intende come debba esserci separazione e non simultaneità tra i termini del suo ideale. Posto l'ideale in questa separazione, necessariamente deve venirne la preponderanza del tipo intelligibile. Sicchè non ci è ideale in una statua dove le forme affogano il tipo generale. — Se in Gioberti il bello è nel tipo delle cose, il bello reale deve essere materia del bello. E se si vuol dire con Hegel che le cose esterne, considerate come inorganiche, non sono belle di per sè stesse, e che possono solo acquistare un bello di armonia e di relazione, Gioberti risponde che la natura è oramai scaduta, che l'uomo non è ora come è uscito dalle mani di Dio, che l'età dell'oro è una rimembranza, che il bello non è nello stato normale. — L'uomo non ha del bello ideale che una ricordanza ed una speranza, l'arte umana è imperfetta; ma è eterna finchè esiste l'uomo, perchè eterno è il tipo secondo cui le cose si conformano.

Ci resta ora a vedere come Gioberti ha trovato nell'umanità un tipo intelligibile e come lo ha seguito storicamente. E, innanzi tutto, dobbiamo vedere se è vero il principio, se sono vere le conseguenze; e, per riuscire a ciò, noi ci proponiamo le seguenti questioni:

178 LE LEZIONI DI LETTERATURA DI FRANCESCO DE SANCTIS

- 1.º Il tipo specifico basta a costituire l'arte?
- 2.º Può ammettersi che il tipo intelligibile preesista alla creazione artistica?
- 3.º L'ideale deve essere armonia, o può ammettere preponderanza d'un elemento sull'altro?
- 4.º Se il bello reale è scaduto, che cosa deve fare l'artista: riparare le imperfezioni o cercare un nuovo bello?

continua.

B. C.