

## LA “ FINE DELL’ARTE „

### NEL SISTEMA HEGELIANO (\*)

---

Lo storico inglese dell’Estetica, Bernardo Bosanquet, lesse nel 1914 una memoria all’Accademia britannica per dimostrare che il mio modo di presentare la teoria hegeliana del superamento dell’arte era totalmente falso (1). E, sebbene anche altri mi avessero mosso la stessa accusa e rimprovero (per es., il Roques, autore francese di una monografia sulla filosofia hegeliana), io non ne fui allora stimolato a riprendere la questione, non riuscendo a scuotere una certa indifferenza in me prodotta dalla stessa chiarezza con cui vedevo la fragilità di quelle obiezioni, che mi parevano effetto, a dir vero, di insufficiente meditazione della filosofia hegeliana e di scarsa pratica della correlativa letteratura.

Scarsa pratica: altrimenti quei critici non sarebbero caduti nell’errore di credere che l’interpretazione da me data di quella dottrina fosse uno strano mio equivoco o un mio singolare ghiribizzo, laddove è pur la medesima che si ritrova in tutti gli storici tedeschi dell’Estetica, seguaci o avversari che fossero dello Hegel: nello Zimmermann (2), nello Schasler (3), nello Hartmann (4). Nel 1868 un hegeliano italiano di stretta osservanza, il De Meis, interpretandola proprio a quel modo, la svolgeva a lungo in un suo libro e l’applicava rigidamente, prendendo a dimostrare, con un esame storico della poesia del secolo decimonono, che la poesia era morta, e alla

---

(\*) Quest’articolo è stato pubblicato in francese nella *Revue de métaphysique et de morale*.

(1) BERNARD BOSANQUET, *Croce’s Aesthetic (Proceedings of the British Academy*, vol. IX, 1914).

(2) *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft* (Wien, 1858), pp. 713-14.

(3) *Kritische Geschichte der Aesthetik* (Berlin, 1872), pp. 982-83.

(4) *Die deutsche Aesthetik seit Kant* (Berlin, 1886), pp. 123-26.

domanda se sarebbe risorta, rispondendo con un reciso « giammai », giacchè non può certamente risorgere a vita anteriore e imperfetta una forma che vive ora in nuova e perfetta esistenza: vive come filosofia. « In Germania, l'Estetica celebra il funerale dell'arte e della poesia: Heine non chiude soltanto il Rinascimento, ma anche la poesia germanica. Di poesia non c'è più bisogno. La grande filosofia della Germania è altresì la sua grande poesia, ed è la nuova e vera religione universale »: « il pseudouniversale svanisce e si dilegua innanzi al vero, all'assoluto, all'effettivo universale » (1). A contrasto: un altro hegeliano, ma alquanto eretico, l'Imbriani, si oppose allora vivacemente alla teoria e alla dimostrazione storica del De Meis, non accusandole già di tradimento all'hegelismo, perchè egli ben sapeva che tali non erano, ma dimostrando che la teoria era falsa in se stessa, e la riprova storica che se ne forniva affatto arbitraria (2).

Quanto alla confutazione sostanziale, allorchè il Bosanquet asseriva contro di me che i gradi della dialettica hegeliana per la quale l'arte si risolve nella filosofia, « non sono successivi nel tempo, nè evanescenti nella logica » (not successive in time, not vanishing in logic) (3), dimenticava, anzitutto, che nella filosofia dello Hegel l'ordine logico delle categorie coincide con la successione storica dei sistemi e di tutta la vita spirituale, cosicchè la risoluzione dell'arte nella filosofia non può essere in quella un mero processo ideale e perpetuo, ma dev'essere tutt'insieme un avvenimento storico. Anche oggi gli hegeliani ortodossi, che seguono alla lettera la dottrina del maestro e non timidamente la sostengono nelle estreme conseguenze, non ricusano di accettare siffatta conclusione e, come

---

(1) A. C. DE MEIS, *Dopo la laurea* (Bologna, 1868-69), I, 183, 211, 297 e *passim*.

(2) Le lettere dell'Imbriani al De Meis furono edite da me in *Ricerche e documenti desanctisiani*, fasc. IX (Napoli, 1895), pp. 23-28. Del resto, già nel decennio precedente questo punto della dottrina hegeliana era stato considerato e disputato in Italia: si veda il saggio del De Sanctis, che disteso nel 1855, risale a prima del 1848, sulla canzone del Leopardi *Alla sua donna* (in *Saggi critici*, pp. 225-45), e C. DALBONO, *Scritti vari* (Firenze, Le Monnier, 1895), p. 253, e dello stesso Dalbono una memoria letta all'Accad. Pontaniana nel 1859 a proposito delle poesie del Del Grosso. È da notare che le ammissioni impetuose o rassegnate, che il Carducci fece a più riprese, che la poesia o la grande poesia fosse morta nei tempi moderni, sono probabili riecheggiamenti dei detti del De Meis, suo collega nell'università bolognese.

(3) Mem. cit., p. 22 dell'estratto.

il De Meis per il caso dell'arte, essi dichiarano che, con la conquista dell'Idea nella filosofia hegeliana, la storia della filosofia è terminata, e ora non rimane se non particolarmente divulgare e diffondere la filosofia sostanzialmente conseguita (1); e che la storia universale, raggiunto il grado dello spirito germanico assertore della libertà, ha chiuso il suo ciclo e non rimane se non vivere nella *politeia* dallo Hegel dedotta e ragionata, ancorchè sia, per avventura, niente altro che lo Stato prussiano della Restaurazione. Assurdo, ma logico.

Nè solo i gradi della dissoluzione e morte dell'arte debbono essere, a mente dello Hegel, successivi nel tempo, ma anche tali che « per essi l'arte svanisce nella logica ». Il Bosanquet dimenticava o non considerava che per lo Hegel l'arte era non già l'arte come forma intuitiva del sentimento, ma l'arte come « rappresentazione sensibile dell'Idea », analoga alla mitologia e alla religione. Baumgartianismo deteriore, perchè si appigliava non a quel che nel Baumgarten era nuovo e vero, cioè al principio della *perfectio sensitiva*, ma a quel che vi persisteva di vecchio e di falso, cioè alla *confusio*, alla concezione leibniziana della poesia come percezione o concetto confuso, che la filosofia rendeva distinto. Inesorabile discende, dunque, la conseguenza che l'arte debba risolversi nella filosofia, non solo analogamente a una qualsiasi filosofia inferiore, che sempre si risolve nella superiore, ma in quanto essa stessa è una sorta di filosofia inferiore che la superiore investe e fa sua, togliendole con ciò la precedente e indipendente esistenza e il carattere proprio che tale indipendenza le dava; ne succhia, per così dire, l'elemento nutriente, rigettando il resto. Altresì in questa parte, chi è esperto nella correlativa letteratura non ignora le industrie con le quali gli estetici posteriori, appartenenti alla scuola hegeliana, si studiarono di eli-

---

(1) Si veda, per questa parte, A. MONI, *Il concetto del sistema filosofico definitivo* (in *Civiltà moderna* di Firenze, IV, 1932: estr.): « Una filosofia diventò la filosofia... E ciò che ne risulta è la pienezza, il πλήρωμα della storia filosofica, dov'essa, esaurita ormai la serie delle particolari determinazioni del concetto, e quando perciò questo si è potuto riaffermare nella sua propria esteriorità, si nega come processo storico e passa nell'assoluta interiorità del concetto. Così lo svolgimento storico della filosofia cessa, a parte la forma che può essere infinitamente elaborata e perfezionata, là dove il contenuto sostanziale della scienza si è consolidato, ossia quando l'esteriore svolgimento ha messo capo a un sistema che in se stesso riproduce e rispecchia in maniera soggettiva quello che oggettivamente fu lo svolgimento storico che lo produsse ».

minare dalla teoria del maestro quel residuo logicistico, che pure era intrinseco al sistema: fino all'ingenua trovata del Vischer, che il concetto entri bensì dappertutto nell'arte, ma senza che si possa afferrarlo come tale, simile (diceva) a un pezzetto di zucchero che è stato sciolto in un bicchiere d'acqua e che si sente al gusto ma non si può più prenderlo con le dita! Che cosa sia un concetto così disciolto, ossia non pensato come concetto, niuno saprebbe ragionevolmente spiegare, perchè il concetto è niente altro che il pensiero del concetto, cioè, per l'appunto, è il pensare e giudicare. Anche il nostro De Sanctis, così insofferente del concetto in arte, e diventato da seguace oppositore della filosofia e dell'estetica hegeliana, si sforzò invano, quando formulò proposizioni teoriche, di liberarsi radicalmente da quella dottrina logicistica, perchè, sebbene egli desse gran risalto alla concretezza individualizzante dell'arte, richiese in ciò soltanto che il concetto fosse sommerso nella viva rappresentazione: nella quale non è chi non veda il pericolo che esso se ne stia pur sempre in agguato, *ut anguis in herbis!* All'arte come intuizione lirica il De Sanctis non pervenne propriamente mai in sede dottrinale, e, d'altra parte, nei suoi giudizi critici e storici, si osservano non poche tracce degli schemi o degli abiti mentali hegeliani.

Cosicchè, se anche lo Hegel non avesse espressamente enunciato la mortalità e, nel mondo moderno, la morte effettuale dell'arte, si dovrebbe affermare che a ciò conducevano necessariamente la sua dialettica logico-storica e il suo concetto dell'arte, e considerare contraddizioni — felici contraddizioni, se così piacerà — i suoi contrari detti in proposito, posto che ve ne sieno. Senonchè i testi, anche nei loro svolgimenti particolari, confermano di tutto punto l'esattezza di quella interpretazione.

Nel suo corso di Estetica del 1823 lo Hegel combatteva la dottrina schellinghiana e romantica dell'arte come la forma più alta di esposizione della verità, perchè — opponeva — l'arte è limitata nel suo contenuto, ha un materiale sensibile e perciò è capace solo di un determinato grado spirituale di verità. C'è una più profonda esistenza dell'Idea che non può essere espressa più per mezzo del sensibile e tale è il contenuto della nostra religione e cultura. Qui l'arte prende altra figura che non nei gradì precedenti. Questa più profonda idea, che nel suo grado più alto è la cristiana, non è suscettibile d'essere rappresentata sensibilmente dall'arte, perchè non è legata e non è amica al sensibile. Il nostro mondo di religione e cultura razionale sta, rispetto all'arte in quanto è un grado di espri-

mere l'assoluto, un grado più in su (1). L'opera d'arte non può contentare il nostro bisogno ultimo e definitivo. Noi non adoriamo più alcuna opera d'arte e abbiamo con questa una relazione soltanto di natura riflessa; e appunto perciò si è fatto più urgente il nostro bisogno di riflettere sull'arte. Verso di lei, siamo ora più liberi che non per l'innanzi, quando essa era la più alta espressione dell'Idea. L'opera d'arte richiede il nostro giudizio: noi sottoponiamo al nostro esame il suo contenuto e la convenienza della rappresentazione che ne dà. In questo riguardo la scienza dell'arte è più necessaria che non nell'età antica: noi stimiamo e amiamo l'arte (2), ma non la consideriamo come qualcosa di ultimo, e sopra di essa pensiamo. Questo pensiero non può avere l'intento di richiamarla in vita (3), ma piuttosto di riconoscere quello che essa ne ha prodotto (4).

Nel corso di *Estetica* del 1828-29, pubblicato dallo Hotho, a questo punto seguiva (5): « I bei tempi dell'arte greca e il tempo aureo del tardo medioevo sono passati. L'età nostra, conforme alla sua condizione generale, non è favorevole all'arte. Lo stesso artista produttore non è soltanto, per effetto della riflessione che risuona intorno a lui, della consuetudine generale di avvisare e predicare sull'arte, sviato e spinto a introdurre nei suoi lavori maggior pensiero, ma tutta la cultura spirituale è così fatta che egli stesso vive in questo mondo di riflessione e nelle sue condizioni, e non potrebbe astrarne con un atto di volontà o di risoluzione o foggjarsi artificialmente, per mezzo d'una particolare educazione e dell'allontanamento dalla vita sociale, la solitudine che gli ridia il perduto. In tutti questi rapporti l'arte, considerata nelle sue più alte determinazioni, è e resta per noi un passato. Con ciò essa ha perduto per noi la schietta verità e vivacità, e piuttosto è trasferita nella nostra immaginazione che non mantenga nella realtà la necessità sua di prima e vi prenda il suo più alto posto. Quel che in noi oggi è eccitato dalle opere dell'arte è, oltre il godimento immediato, il nostro giudizio, in quanto noi sottoponiamo il suo con-

---

(1) Il testo, veramente, ha « hinaus », che mi sembra errore di trascrizione per « hinauf ».

(2) Il testo ha « heben », che qui sarà un « lieben » mal trascritto.

(3) « wieder hervorzurufen », di rievocarla.

(4) In HEGEL, *Vorlesungen über Aesthetik*. I. *Die Idee und das Ideal*, ed. Lasson (Leipzig, 1931), pp. 26-27. È il solo volume finora pubblicato.

(5) Nella cit. ed. del Lasson, pp. 27-28.

tenuto, e i mezzi della espressione e la loro convenienza o disconvenienza, alle considerazioni del nostro pensiero ».

La teoria, così nettamente affermata in queste lezioni, si fa chiarissima se si sostituisce mentalmente alla parola « arte » quella di « mitologia » o di « religione » (del resto, in qualcuna delle prime edizioni dell'*Enciclopedia* lo Hegel aveva adoperato, in luogo di « Kunst », la denominazione « Kunst-Religion »). Il pensiero non si soddisfa nella forma sensibile, immaginosa o mitologica che prima ha vestita, e via via se ne libera, rivestendosi della sua propria luce, e passando così dall'arte mitologia-religione alla pura e purificata filosofia. Certamente, l'errore dell'estetica hegeliana sta per l'appunto in questa sostituzione, in questo aver fatto dell'arte la rappresentazione sensibile dell'Idea, ma, ammessa questa sostituzione o assimilazione, tutto corre liscio. L'arte-religione è necessariamente disciolta dalla filosofia.

Del pari, i testi sopracitati comprovano che la dissoluzione dell'arte, conforme ai presupposti logici hegeliani, è un processo ideale, storico, perchè essi affermano che l'arte visse già in altre epoche, ma ora le è venuta meno l'aria respirabile e non opera più come un'attualità, ma sta come un passato, materia di storia.

Per il caso che queste pagine che si leggono nell'introduzione all'*Estetica* non sembrano abbastanza probanti (e dovrebbero bastare), sarà da riportare l'attenzione sul ritmo ascendente-discendente che lo Hegel determina nelle serie delle forme capitali dell'arte, composto di tre pause o di tre stadii insieme ideali e storici: 1) dell'arte *simbolica*, in cui l'Idea non consegue ancora la sua forma artistica, e si pone nelle cose esterne senza identificarsi con esse; 2) della *classica*, in cui si consegue questa forma, non già, beninteso, nella spiritualità e intimità che è dello spirito veramente assoluto, ma come può ottenersi nella sfera artistica, che è ancora particolare ed astratta; e 3) della *romantica*, in cui l'idea estetica avverte la propria assolutezza, si sente spirito libero e, non appagandosi più di una attuazione esterna, si ritira nel suo intimo, così che, daccapo, sebbene per ragione opposta, contenuto e forma si distaccano e ridiventano stranieri l'uno all'altro. L'arte simbolica cerca l'unità di interno ed esterno, l'arte classica la trova, e quella romantica l'oltrepassa (1); e così facendo apre il passaggio alla filosofia, onde all'età romantica succede l'ultima e definitiva età spirituale, quella

(1) *Vorlesungen*, ed. Hotho, I, 377-80.

filosofica. Anche in questa trattazione è chiaro il riferimento alla storia della religione: ossia alle religioni orientali, a quella pagana e greco-romana, alla cristiana, e ai loro monumenti e figurazioni, come le Piramidi, le statue perfette dei fiorenti dèi ellenici, le spirituali dolorose immagini di Gesù e della Vergine madre.

Più particolarmente è dato considerare nell'estremo dell'età romantica questo decomporsi dell'arte che, scissa l'unità di interno ed esterno, lascia l'uno di fronte all'altro un mero esterno ed un mero interno; da una parte, opere che offrono la rappresentazione della vita ordinaria, privata e borghese, come nella pittura dei tardi olandesi, nei racconti e drammi del Diderot, e anche in taluni del Goethe e dello Schiller, e più apertamente, in quelli del Kotzebue e dell'Iffland; e, dall'altra, opere umoristiche, in cui l'artista, indifferente com'è diventato alla materia dell'arte, si aggira in sè stesso, il che si vede in guisa non del tutto felice in Jean Paul, ma assai felicemente nello Sterne e nello Hippel (1).

L'arte muore. E non si tratta già di sfortune accidentali che la colpiscono, quali sarebbero le difficoltà dei tempi, l'avviamento prosaico, la mancanza d'interessamento, e simili; e neppure dell'esaurirsi di particolari contenuti, come fu nella Grecia antica, quando apparve ad attestare questo esaurimento il riso di un Luciano, o al finire del medio evo e alla decadenza del mondo cavalleresco, quando apparve l'ironia di un Ariosto; ma di un processo intrinseco, e anzi di un processo mercè di cui essa si vien liberando sempre più compiutamente dell'elemento rappresentativo (2). Ai giorni nostri, presso quasi tutti i popoli, l'abito della riflessione e la critica e, presso i tedeschi, la libertà del pensiero, hanno preso possesso anche degli artisti e fatto *tabula rasa* di materie e di forme, per modo che gli artisti non sono più legati a un particolare contenuto nè alla forma che gli si addice, e l'arte è diventata per loro un libero strumento che trattano a misura della loro abilità soggettiva con qualsiasi materia. Non più regnano in essi le intuizioni del Santo e dell'Eterno: nessun contenuto, nessuna forma è più immediatamente identica con la natura, ossia con l'essere sostanziale e inconscio di codesti artisti; ma ogni materia vale per loro ogni altra, purchè non contrasti alla legge formale che le richiede di essere, in genere, bella e capace di trattazione artistica. Gli artisti stanno di fronte a quelle materie a

(1) *Vorlesungen*, ed. Hotho, II, 218-19.

(2) *Vorlesungen*, ed. Hotho, II, 231.

mo' di poeti drammatici, che fanno parlare gli altri personaggi. Certo vi pongono il loro genio, v'intessono qualcosa di loro, ma solo il generale o l'affatto accidentale, perchè la più particolare individuazione non è più possibile: vi adoperano la loro provvista di immagini, di figure, di forme artistiche anteriori, che, prese per sè, sono indifferenti e diventano importanti solo in quanto paiono le più adatte a questa o quella materia. Nella maggior parte delle arti, soprattutto in quelle figurative, la materia proviene dall'esterno, per commissione; e invano gli artisti si sforzano di appropriarsi concezioni che furono del passato, per esempio, quelle cattoliche, come molti usano, per fissare il loro sentimento e dare determinatezza di contorni alle loro rappresentazioni. Gli artisti non possono andarsi procacciando una fede, ma debbono averla in sè; e il vero artista moderno si muove in piena libertà spirituale (1).

Dopo essere passato attraverso i due estremi della rappresentazione oggettiva o dell'umorismo, l'artista dei nuovi tempi discende nelle profondità di sè stesso e vi trova l'umanità nelle sue gioie e nei suoi dolori, nelle sue tendenze, nei suoi atti e nel suo destino. E questo è il nuovo e proprio contenuto. Può egli maneggiare le forme di tutti i tempi, anche le più antiche: « è bello essere Omerida, anche l'ultimo degli Omeridi » (motto del Goethe); ma bisogna rammentare che nè Omero nè Sofocle nè Dante o Ariosto o Shakespeare possono rinascere ai nostri giorni, e che solo il presente è fresco di vita (2). L'ultima fioritura dell'arte è data dal riunirsi della mera oggettività e della mera soggettività nell'umorismo oggettivo, a quel modo che l'ultima forma dell'arte simbolica, che servi di transizione alla classica, fu l'epigramma greco. In questo umorismo oggettivo, un commosso sentimento, un'arguzia indovinata, un'ingegnosa riflessione e un moto brioso della fantasia avvivano e ampliano le cose minime con la poesia della concezione; e un albero, un mulino, la primavera e via dicendo, le cose viventi e le morte, possono dar luogo a un'infinita varietà di componimenti presso ogni popolo. Ma si tratta di una poesia di specie subordinata, facile a fare e che finisce con lo stancare, se non si è vigili a tenerla viva con la ricchezza del sentimento e della coscienza. In questo genere i persiani e gli arabi, gli spagnuoli e gl'italiani (Petrarca) produssero cose eccellenti, come ora presso i tedeschi il Goethe, nel *West-östliche Divan*,

(1) Op. cit., pp. 232-34.

(2) Op. cit., pp. 234-37.



e il Rückert. Qui non ansia spasimante il desiderio, non passione d'amore, non tormento di brama, ma un puro piacere per gli oggetti, un'inesauribile profusione della fantasia, un ingenuo giocherellare, una libertà anche nelle minuzie della rima e della prosodia; e con ciò un'intensità e un'allegria del sentimento nel suo muoversi in sè stesso, che con la serenità della forma sollevano l'anima sopra tutte le penose complicazioni dell'angusta realtà (1).

Il Bosanquet mi oppose questa pagina per dimostrarmi che, nello Hegel, con la dissoluzione del romanticismo, l'arte non muore ma, anzi, incomincia proprio allora la sua grande e libera vita. « L'arte — egli diceva, — dopo essere passata attraverso fasi determinate dalle condizioni di uno spirito relativamente primitivo, ha raggiunto la sua libertà; come il pensiero, dopo un simile noviziato, ha raggiunto la sua. Quel che lo svolgimento necessario delle forme dell'arte, secondo il pensiero di Hegel, dice all'artista moderno, in quanto la dissoluzione dell'arte coincide con la sua liberazione, è nel tono delle parole che Virgilio dice a Dante: « *Liberò, dritto e sano è tuo arbitrio, E fallo fora non fare a suo senno, Perch'io te, sopra te, coronò e mitrio* » (2).

Ma quello che dice, nel suo vero senso, questa pagina è tutt'altro: dice che l'arte, la grande, la vera arte, quella che aveva per contenuto il Sacro e l'Eterno, quella che fu già « la rappresentazione sensibile dell'idea », è irrimediabilmente finita nei tempi moderni; e perciò l'arte, come arte, è morta; — e quello che sopravvive è un'arte depotenziata, ridotta al puramente umano, un'arte che a noi, critici moderni, potrà anche sembrare la vera e grande arte, o la vera definizione dell'arte, e perciò la genuina arte di tutti i tempi, ma che, per lo Hegel, era qualche cosa di simile alla povera vita da privato di un gran signore decaduto. Per intanto, la sola arte che egli era in grado di additare come superstite, l'arte dell'« umorismo oggettivo », è da lui descritta come poco più di una cosa da diletto e da passatempo. Certo, anche con tale concessione, egli contraddiceva in qualche modo alla sua teoria della dissoluzione dell'arte nella filosofia; per la quale avrebbe dovuto dire (come in effetto, diceva il suo consequenziario scolaro De Meis) che la vera arte e poesia dei tempi nuovi è, per l'appunto, la filosofia e non bisogna cercarne o ammetterne altra. Ma le contraddizioni, più o meno in-

(1) Op. cit., II, 237-40.

(2) Nella memoria citata, p. 28 dell'estratto.

consapevoli, non sono quelle che accompagnano di necessità le proposizioni insostenibili? Non scivola in una contraddizione lo Hegel anche alla fine della *Filosofia della storia*, dove gli scappa detto che « fin qui è giunto lo spirito del mondo », cioè riconosce che la storia continua, e così, senza volerlo, sconfessa lo sforzo da lui durato innanzi di chiuderla in sistema?

Ma manteneva egli almeno questa felice contraddizione di lasciar superstita l'arte umana, o l'arte dell' « umorismo oggettivo », inizio di nuova èra? Un altro luogo della sua *Estetica*, e proprio la conclusione dell'opera intera, fa nascere il dubbio che quell'umorismo oggettivo, anzichè foriero di vita, e sia pure di vita minore, fosse per lui foriero di morte totale. È il luogo nel quale, discorrendo della commedia, ricapitolata la dialettica delle tre forme, simbolica, classica e romantica, riparla della soggettività assoluta a cui il romanticismo mette a capo e che acquista coscienza della negatività di questa dissoluzione nell'umore della comicità. Ma — soggiunge, — pervenuti che si sia su questa cima, la commedia porta insieme alla dissoluzione dell'arte in genere. Il fine di ogni arte è l'identità che lo spirito produce e per la quale l'Eterno, il Divino, il Vero in sè e per sè si rivela in parvenza e forma di realtà alla nostra intuizione esterna, al sentimento ed alla rappresentazione; ma il comico distrugge tutto ciò (1).

Checchè sia di quest'ultimo trapasso dialettico, e si riattacchi esso o no all' « umorismo oggettivo », la teoria della presegnata e accaduta morte dell'arte nello Hegel è ben comprovata dalle sue espresse dichiarazioni e svolgimenti, oltre ad essere una conseguenza necessaria della sua stessa concezione dello spirito e della storia. Per correggerla, conviene correggere questo fondamento logico. In ogni altro caso, non si usa la debita riverenza al grande filosofo, perchè, per lo zelo di farlo apparire meno paradossale e più saggio — ossia, meno intransigente nel tirare le pericolose conseguenze di certi suoi principii, — lo si fa, invece, banalmente contraddittorio e incoerente.

BENEDETTO CROCE.

---

(1) Op. cit., III, 579-80.